

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Ajaloo ja arheoloogia instituut
Kunstiajaloo osakond

Maris Ilves

GEOMEETRILINE ABSTRAKTSIONISM EESTI KUNSTIS

Bakalaureusetöö

Juhendajad:

Reet Mark

Anu Ormisson-Lahe

Tartu 2013

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
I ALGUS – EESTI KUNSTNIKKUDE RYHM	5
1.1. Eeskujud	6
1.1.1. Kunst ja teadus	6
1.1.2. Kunstiõpingud Venemaal ning vene avangardi tähtsus.....	7
1.1.3. Berliin	8
1.1.4. Riia Kunstnike Grupp.....	9
1.2. Ryhma kunstiteoreetiline baas.....	10
1.2.1. Uus kunst kui maalikunsti kulminatsioon	10
1.2.2. Uue kunsti seadused	11
1.2.3. Uue maailma ehitamine kunstide sünteesi vaimus	14
II GEOMEETRIILISE MÕTLEMISE TAASSÜND	16
2.1. Geomeetrist suunda esindavad kunstikud	16
2.2. Geomeetrilise kunsti lähtekohad	17
2.2.1. <i>Objektiivne kunst</i>	19
2.2.2. Kunstitraditsioonide süntees.....	22
2.3. Esteetilis-filosoofiline süsteem.....	23
2.3.1. Kirjutamine – valgustamine kunsti ja keskkonna suhetest.....	25
2.3.2. Tõnis Vindi kodu kui totaalne interjöö	26
2.3.3. Tallinna kool.....	27
III KORDUVAD MUSTRID	28
3.1. Vormiotsingud	28
3.2. Vajadus universaalse (maailma)korra järele.....	29
3.3. Vastupanu	31
3.3.1. Interdistsiplinaarsus kui institutsioonikriitika	32
3.3.2. (Neo)funktionalism kui vastupanu	32
3.3.3. Omaruum kui vastupanu.....	34
KOKKUVÕTE	35
SUMMARY	36
KIRJANDUS	37

SISSEJUHATUS

Käesoleva uurimistöö tekkeloos on tähtsal kohal kaks Eesti Kunstimuseumi näitust: „Tõnis Vint ja tema esteetiline universum“ (18.05.12–09.09.12) ning „Geomeetiline inimene – Eesti Kunstnikkude Ryhm ja 1920.-1930. aastate kunstiuuendus“ (31.08.2012 – 6.01.2013). Näitustega ilmunud samanimelised raamatud ning näitusi mõtestanud konverentsid tõestavad huvi Eesti avangardi suurkujude taastõlgendamise vastu. Sellest kantuna keskendutakse antud uurimuses küsimusele, kuivõrd saab kaht nähtust – 1920. aastate kubismi-konstruktivismi, mida esindab Eesti Kunstnikkude Ryhm (EKR, Ryhm) ning 1970. aastate geomeetrilist suunda, mille üheks apoloogeediks oli kindlasti Tõnis Vint – omavahel seostada. Teema pole iseenesest uus – 1970ndate geomeetrilise kunsti eeskujudena on sageli mainitud Eesti Kunstnikkude Ryhma. Siinne uurimus pakub välja, et tegemist polnud mitte lihtsalt retrospektiivsusega, vaid geomeetrilise mõtlemise taastulemisega sarnaste ajaloolis-kultuuriliste ajendite tõttu.¹

Töö jaotub kolmeks peatükiks. Esimeses antakse ülevaade Eesti Kunstnikkude Ryhma eeskujudest-mõjutustest ning kunstiteoreetilisest baasist (Ryhma kui organisatsiooni detailsest kirjeldusest on võimalik lugeda varasematest Tartu Ülikoolis kaitstud lõputöödest²). Teine peatükk keskendub analoogselt 1970. aastate geomeetrilise kunsti lähtekohtadele ning esteetilis-filosoofilisele süsteemile ehk geomeetrilise mõtlemise taassünnile.³ Kolmas peatükk käsitleb aga geomeetrilise mõtlemise taastulemise tagamaid. Esmalt peatutakse võimalusel, et tegemist võis olla vormiotsingutega. Põhirõhk on aga teatud mustrite otsimisel, *miks* geomeetriine abstraktsionism pärast 50. aastat taas tähtsaks sai.

Käesolev uurimus põhineb suuresti asjaosaliste kunstnike kirjutistel. EKR-i esindavad Jaan Vahtra, Märt Laarman, vähemal määral ka Eduard Ole, Juhan Raudsepp ja Henrik Olvi; 1970ndate neoavangardistide ideed on paljuski üldistatud Leonhard Lapini ja Tõnis Vindi kunstifilosoofiast. Konteksti avamisel on mõistagi kasutatud ka erinevaid kunstiteaduslikke käsitlusi.

¹ Mistõttu on antud töös kasutatud 1970. aastate geomeetrilise kunsti kohta ka mõistet *neoavangard*.

² Peil, Mirjam, Kunstiorganisatsioon E K R aastail 1923-1940, diplomitöö, Tartu Riiklik Ülikool, 1967. Talvistu, Enriko, Arnold Akberg ja E K R - konstruktivism eesti kunstis, diplomitöö, Tartu Riiklik Ülikool, 1984.

³ Mõiste *geomeetiline kunst* on koondnimetus kubismi, konstruktivismi ja minimalismi vormidele. Komissarov, Eha, Geomeetiline kunst Eestis, almanahh Kunst, 1984, nr 64/2, lk 29.

Eesti Kunstnikkude Ryhmale on kohalikus kunstikirjutuses pühendatud palju tähelepanu. Informatiivsed on eelpool nimetatud Mirjam Peili ning Enriko Talvistu diplomitööd. Käsitletud on ka Ryhma juhtfiguuride isiklikke loometeid, millest EKR moodustas tihti kujunemisperioodi. Rõhutatud on Ryhma kontakte Läti ning Vene avangardiga. Hilisemad uurimused on Merle Tanki magistritöö, mis käsitleb 20. sajandi alguse eesti kunstikirjutust, sh EKR-i retseptsiooni⁴ ning Mai Levini „Eesti modernism: peateid ja kõrvalradu“.⁵ Kokkuvõtlikum käsitlus Ryhmast ilmus koos Eesti Kunstimuuseumis toimunud näitusega „Geomeetiline inimene - Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.–1930. aastate kunstiuuendus“.⁶

Palju tähelepanu on kunstikirjutuses saanud ka 1970. aastate mitteametlik kunst. Geomeetrilisele suunale pühendatud käsitlused on enamasti aga lühikesed kõrvalepõiked üldiste tendentside analüüsis.⁷ Mõnevõrra on see ka õigustatud, kuna geomeetrilise suuna näol ei olnud tegemist mingisuguse konkreetset määratletava rühmituse või koolkonnaga. 1970ndate (avangard)kunstiku positsiooni ümbermõtestamisest ning tervikkunstiteose kontseptsioonist on kirjutanud Mari Laanemets,⁸ kunstniku ning (linna)keskkonna suhetest aga Andres Kurg.⁹ Tarbetu oleks siinkohal loetleda kõiki 1970. aastate neoavangardistide kohta kirjutatud uurimusi, antud töö puhul on aga tähtis ülal mainitud Tõnis Vindi näituse puhul välja antud teos „Tõnis Vint ja tema esteetiline universum“¹⁰ ning Leonhard Lapini artikleid ja ettekandeid koondav „Kaks kunsti“.¹¹

⁴ Tank, Merle, Sissevaade 1917. – 1928. a. eesti kunstikirjutusse: Hanno Kompusest Eesti Kunstnikkude Ryhmani, Tallinn, 2008. Magistritööl põhinev artikkel ajakirjas Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, nr 19/1-2, lk 146-163.

⁵ Levin, Mai, Eesti modernism: peateid ja kõrvalradu. Tallinn, kirjastus Tea, 2011.

⁶ Pählapuu, Liis, Hennoste, Tiit, Lahoda, Vojtěch, Geomeetiline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920. 1930. aastate kunstiuuendus, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, 2012.

⁷ Nt Tiiu Talvistu artikkel Põhisuunudmusi 1970ndate aastate eesti kunstis. Rujaline roostevaba maailm: näitus Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla Pildigaleriis, seminar 1970ndate aastate eesti kunstist, Tartu Kunstimuuseum, 1997. Komissarov, Eha, Geomeetiline kunst Eestis, almanahh Kunst, 1984, nr 64/2.

⁸ Laanemets, Mari, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 201, 20/1-2, lk 59 – 97.

Laanemets, Mari, Happeningid ja disain – visioon kunsti ja elu tervikkusest. Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/1-2, lk 7 – 40.

⁹ Kurg, Andres, Noise Environment: Jüri Okas's Reconstructions and Its Public Reception, Kunstiteaduslikke Uurimusi 2012, 21/1-2, lk 134 – 175.

Kurg, Andres, Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s, Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, 20/1-2, lk 26 – 58.

¹⁰ Taidre, Elnara, Helme, Sirje, Komissarov, Eha, Tõnis Vint ja tema esteetiline universum, Eesti Kunstimuuseumi kirjastus, Tallinn 2012

¹¹ Lapin, Leonhard, Helme, Sirje, Kaks kunsti : valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971-1995, Tallinn, kirjastus Kunst, 1997

I ALGUS – EESTI KUNSTNIKKUDE RYHM

1920. aastate eesti modernset kunsti iseloomustab üldjoontes saksapärane ekspressiivsus ning uusasjalikkus, millele kümnendi keskpaiku liitub *art déco*. Selle kõrval arenes aga ka ratsionaalsem, kubismi ning konstruktivismi viljelev suund, mille kandjaks oli Eesti Kunstnikkude Ryhm (EKR, Ryhm) – perioodi ainus stiilipõhine kunstirühmitus, mis registreeriti Tartus 1923. aastal.¹² Kuigi formaalbürookraatlik lõpp saabus aastal 1940, tuleks Rühma *kuldajaks* pidada 1920. aastaid.

Ryhmale pani aluse nn Tartu-Võru seltskond: Jaan Vahtra, Eduard Ole, Friedrich Hist ning Juhan Raudsepp.¹³ Umbes 1924-1925. aastast nihkus selle ideoloogiline raskuspunkt aga Tallinna, kui liitusid Märt Laarman, Henrik Olvi, Arnold Akberg, Felix Randel ning Edmond A. Blumenfeldt.¹⁴ Tegemist oli esimese avangardile pühendunud kunstirühmitusega Eestis, mis seadis esiplaanile kunsti rahvusvahelisuse, kunstile olemusliku otsimise senisest erinevate põhimõtetega ning visuaalse keskkonna ümbermõtestamise kaasaja vaimus.¹⁵ Nõnda saadi eeskuju Euroopa avangardist ning tunnustust nii lätlaste, soomlaste, sakslaste kui prantslaste seas. Välismaine tunnustus trööstis kunstnikke, kelle uudsed ideed olid kohaliku alalhoidliku kunstipubliku jaoks üldiselt arusaamatud.¹⁶

1928. aastal välja antud almanahh „Uue Kunsti Raamat“ võttis kokku Rühma senised kunstilised põhimõtted, kuid märkis ka selle tegevuse haripunkti ning vaibumise algust.¹⁷ Järgnevaid aastaid iseloomustas kunstnike kaugenemine kubistlikest-konstruktivistlikest põhimõtetest, tõekspidamised maalipinna konstruktivistlikust ülesehitusest jäid aga Ryhma kuulunud liikmete maalilaadi üldistatud vormikäsitluse ja rafineeritud kompositsiooni-tunnetusena iseloomustama ka edaspidi. Pärast EKR-i likvideerimist 1940. aastal järgnes veerand sajandit mahavaikimist, kuniks selle ideed leidsid uut rakendust 1970. aastate kunsti uuendus-protsessis nn geomeetrilise suuna esindajate seas.¹⁸

¹² Peil, 1967, lk 38, 82.

¹³ Levin, 2011, lk 34.

¹⁴ Samas, lk 61.

¹⁵ Pählapuu, Liis, Eesti Kunstnikkude Rühm. Eksperiment 1920.-1930. aastate eesti kultuuris. Geomeetriline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.-1930. aastate kunstiuuendus. EKM, Tallinn, 2012, lk 11.

¹⁶ Levin 2011, lk 56.

¹⁷ Samas, lk 97-100.

¹⁸ Hain Jüri, Meie avangardismi löögirühm, Sirp, 18.02.2005,

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=4587:meie-avangardismi-l-gir-hm&catid=6:kunst&Itemid=10&issue=3054. Vaadatud 20.05.2013

1.1. Eeskujud

Eesti Kunstnikkude Ryhma käsitledes tuleb alustada ülevaatega rahvusvahelisse konteksti, millel oli otsustav mõju Ryhma teoreetiliste seisukohtade ja loominguliste väljundite kujunemisel. Seisab ka Ryhma põhikirjas postulaat, mille kohaselt *Eesti Kunstnikkude Ryhma sihiks on Eesti kujutavat kunsti igakülselt arendada ja Euroopa kujutavate kunstide arenemisega sammu pidada*.¹⁹

Liis Pählapuu toob Ryhma eeskujudena välja kolm tähtsamat kunstikeskust: Moskva, Berliin ja Pariis. Kui Pariisi mõju on kaudsem, seosnedes eelkõige puristide häälekandja *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) ning läbi Riia Kunstnike Grupi avaldunud uuskubismi mõjus eesti avangardistidele, siis Berliini ning eriti Moskva eeskujude on tajutavam.²⁰ Eeskujudest rääkides tuleb aga esmalt peatuda varamodernismi ning teaduse suhtel, kuna see lõi teoreetilise baasi erinevatele avangardsete kunstivooludele.

1.1.1. Kunst ja teadus

Heie Treier toob välja varamodernistliku kunsti ühe olulise omaduse, milleks on toetumine moodsale teadusele, eriti reaalteadusele, *mille universaalsus ja internatsionaalsus lõi konteksti arusaamale ka modernistliku kunsti universaalsusest ja internatsionaalsusest*.²¹ Nõnda ilmusid teaduslikud terminid nagu *analüüs* ja *süntees* ka kunsti ja filosoofia terminoloogiasse: analüütiline ja sünteetiline kubism, psühhoanalüüs, analüütiline filosoofia jne. 19. sajandi lõpul alanud teaduse ja tehnika kiire arengu raames väljendasid kunstnikud vaimustust inimõistuse triumfi üle.²² Sellega kaasnes ka kujutus kunsti progressist – uskumus, mis oli eriti omane vene avangardkunstnikele, samuti ka Ryhma liikmetele, millest aga pikemalt allpool.

Treier kirjutab sellest, kuidas modernistlikule kunstile andis baasi analüütilis-reduktsionistlik mõte. Erinevates teadusharudes redutseeriti materia üha väiksemateks algosakesteks: 1910ndatel hakati rääkima RNA-st ja DNA-st, neutronitest, prootonitest ja elektronidest.²³ Teaduse avastustest lähtuvalt ei olnud mass, asukoht, ruum ja aeg (ehk

¹⁹ EKR-i põhikirja I punkt. Eesti Riigiarhiiv, f 3972, nim 1 s-ü 1, 1.5.

²⁰ Pählapuu, Eesti Kunstnikkude Rühm. Eksperiment 1920.-1930. aastate eesti kultuuris, 2012, lk 11.

²¹ Treier, Heie, Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil, doktoritöö, EKA, 2004, lk 25.

²² Samas, lk 28.

²³ Samas, lk 27.

reaalsus) enam absoluudid ega pidepunkt kunstniku jaoks, mistõttu hakati ka maalipinda redutseerima – tasapinnaliseks, algosakesteni puhastatud süsteemiks, mis pidi väljendama uut reaalsust, uusi universaale. Nagu sõnab Märt Laarman: *Selle tagajärjel on uus kunst internatsionaalne. See pole ei syy ega voorus. See on paratamatus. Nagu pole seegi syy, et teadus ja tehnika on saanud internatsionaalseiks, kõigile yhiseiks. Nagu matemaatika või keemia vormelite keel kõigile rahvaile on yhine, nõnda seda on ka uue kunsti keel.*²⁴ Uusi universaale pakkusid lisaks teadusele ka esoteerika, religioon ning filosoofia. Sixten Ringbom on geomeetrilise abstraksionismi varasteks läteteks arvanud tantristlikke mediteerimispile ning hinduismi ja budismi püüdlusi vormita mediteeri-misele, mille ideed levisid Euroopas 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses teosoofide seas.²⁵

1.1.2. Kunstiõpingud Venemaal ning vene avangardi tähtsus

Oluliseks Vene kunsti elu mõjutajaks oli Vene Revolutsioon (1917), mille tulemusena hakati avangardkunstnikke riigiametnike poolt soosima. Nõnda asusti uut ühiskonda üles ehitama - *uus riik oli tulvil visioone ja utopistlikke nägemusi uuenevast maailmast.*²⁶ Sellises õhkkonnas sündis konstruktivism, industriaalset ühiskonda organiseeriv kunst, mille keskuseks sai 1920. aastatel Moskva ning manifestiks näitus $5 \times 5 = 25$ (1921), kus olid eksponeeritud Vladimir Tatlini, Kazimir Malevitši ning Aleksander Rodtšenko teosed.²⁷ Konstruktivismi lätteks oli Kazimir Malevitši suprema-tism, mille El Lissitzky utilitaarsele tasandile viis, rakendades selle esemelise maailma teenistusse.²⁸ Konstruktivismi eesmärgiks oli olla interdistsiplinaarne, *totaalne*, keskkonnaga vahetult suhestuv kunsti-suund, selle viljelejad tegutsesid nii tekstiilidisaini, teatrikujunduse, tüpograafia, arhitektuuri kui mehaanika projektide valdkonnas.

Esimese vene avangardi kogemuse sai Ryhma liikmete seast Jaan Vahtra, studeerides aastatel 1913-1916 Peterburi Keiserliku Kunstide Edendamise Seltsi koolis, aastatel 1916-1918 aga Peterburi Kunstiakadeemias.²⁹ Peterburis olles sai Vahtra osa selle keevast kunstielust – 1915. aastal külastas ta Akadeemias näitust *Трамвай В*, kus oli eksponeeritud Aleksandra Eksteri, Vladimir Tatlini, Marc Chagalli ja Vassili Kandinsky teosed.

²⁴ Laarman, Märt, 3 kunsti näitus: Laarman, Akberg, Olvi; kataloog, 1926.

²⁵ Ringbom, Sixten, Nähtavat ületamas - abstraktse kunsti teerajajatest, almanahh Kunst, 1992, nr 1, lk 16.

²⁶ Samas, lk 14.

²⁷ Lynton, Norbert, Moodsa kunsti lugu, Tallinn, kirjastus Avita 2001, lk 108.

²⁸ Pählapuu, Eesti Kunstnikkude Rüüh. Eksperiment 1920.-1930. aastate eesti kultuuris, 2012, lk 16.

²⁹ Vahtra, Jaan, Valitud tööd. Mälestusi, vesteid, artikleid. Eesti Riiklik Kirjastus 1961, lk 122-127.

Tsiteerin: Näituse üldmõju oli otse rabav. Siin oli kuulutatud sõda kõigele sellele, mis siiani kunstiks peetud, ja esile tõstetud uued ülijulged kunstitõed.³⁰ Vahtra tunnistab, et ka tema sai sellelt näituselt tõuke kubismi ja konstruktivismi suunas. Huvitav on märkida, et Vahtra sai osa ka 1917. aasta revolutsioonilistest sündmustest, olles Pealinna Teataja korrespondent.³¹

Venemaal, täpsemalt Pensa N. D. Seliverstovi nimelises kunstikoolis õppisid aastatel 1916-1918 ka Friedrich Hist, Eduard Ole, Juhan Raudsepp ning Felix Randel, kes alustasid oma kunstiõpinguid Valga linnakoolis Pensa kasvandiku Aleksei Sokolovi käe all.³² Pensasse olid sõja tõttu evakueerunud ka Riia Linna Kunstikooli õpilased, tulevased Riia Kunstnike Grupi liikmed.³³ Kodus käies peatuti nii Peterburis kui Moskvast, kus nähti vendade Morozovite ning Sergei Štšukini uuema Prantsuse kunsti kogusid.³⁴ Venemaalt nähtu mõju oli nii suur, et võime vabalt väita – kubism ja konstruktivism tulid meile esialgu Venemaalt, nendib Reet Mark.³⁵

1.1.3. Berliin

20. sajandi alguse Berliini näol oli tegemist kaasaegse metropoliga, mille keskmes oli modernne tootmine ja kus võimsa masinavärgina hakkasid tööle uuenduslikud nähtused: telefon, elekter, auto-, metroo-, ja rongiliiklus.³⁶ Berliini kunstielule oli iseloomulik vasakpoolne mässulisus ning aktiivne sekkumine ühiskonnas toimuvasse. Laia tuntuse omandasid seal Venemaalt 1920ndate aastate alguses emigreerunud, *malevtšlikku* esoteerilisust ning konstruktivistlikku utilitaarsust sünteesinud Naum Gabo, Ilja Erhenburg ning El Lissitzky. Viimased kaks andsid 1922. aastal välja kunstiajakirja *Бeuзъ*, millest kujunes konstruktivismi oluline rahvusvaheline häälekandja, millega olid tutvunud ka eesti kubistid-konstruktivistid.³⁷ Ajakirjas tuuakse esile konstruktivistliku kunsti suurt rolli sõjajärgses ülesehitustöös, kuid tähtis oli ka Lissitzky puna-must-valge, erinevate

³⁰ Vahtra 1961, lk 181.

³¹ Samas, lk 193.

³² Levin 2011, lk 35.

³³ Mark, Reet, Eesti Kunstnikkude Ryhmast. Lühidalt. Eesti Kunstnikkude Ryhm, näiuse kataloog, Tartu Kunstimuuseum, 2005, lk 1.

³⁴ Levin 2011, lk 36.

³⁵ Mark, Eesti Kunstnikkude Ryhmast. Lühidalt, 2005, lk 1.

³⁶ Pählapuu, Eesti Kunstnikkude Rühm. Eksperiment 1920.-1930. aastate eesti kultuuris, 2012, lk 16.

³⁷ Talvistu, Enriko, Arnold Akberg ja Eesti Kunstnikkude Rühm – konstruktivism eesti kunstis, diplomitöö, Tartu, 1984, lk 37: Laarmani lektüüris olid nii *Бeuзъ*, Bauhausi samanimeline ajakiri kui *L'Esprit Nouveau*.

tüpopgraafiliste elementidega rikastatud graafiline disain, mida peetakse uue trükikunsti alguseks.³⁸

Tuleb märkida, et geomeetriliste vormidega segunes konstruktiivsim just 1920.-1930. aastate Lääne avangardist, täpsemalt Bauhausi ja De Stijl' *püha geomeetria* kontseptsioonist mõjutatuna.³⁹ Erilist mõju omas konstruktivismi kui rahvusvahelise kunstisuuna olemuses just De Stijl' põhimõtted: individuaalsuse ületamine, kollektiivne universaalsus ning kõikehõlmava kunstiteose taotlus.⁴⁰

1.1.4. Riia Kunstnike Grupp

Riia Kunstnike Grupp (RKG) kasvas välja ekspressionistlikust kunstirühmitusest, mis 1920. aastal, seoses loomelaadi muutumisega kubistlikuks, ümber nimetati.⁴¹ Eeskujuga saadi peamiselt Georges Braque'i, Pablo Picasso, Fernand Léger' ja Juan Gris' loomingust, isiklikku kontakti omati aga puristide ajakirja *L'Esprit Nouveau* ning selle väljaandja, Le Corbusier'ga.⁴² Nõnda avaldasid Riia Kunstnike Grupile peamist mõju prantsuse uuskubistid ning hilisema konstruktivismi liini esindajad – paljuskki just lätlaste vahendusel jõudsid need mõjutused ka eestlasteni.⁴³

Riia kubistidega olid tulevaste Ryhma liikmete esimesed kontaktid juba Venemaal õppides, ühenduslülilik RKG ja eesti kunstnike vahel kujunes aga mõnda aega Riia Linna Kunstikoolis õppinud Friedrich Hist.⁴⁴ 1924. aastal toimus Tartus eesti ja läti kunstnike ühine näitus, mis oli ka esimeseks Eesti avangardkunsti väljapanekuks, kuna fookusesse olid seatud just uuendusliku suunaga teosed.⁴⁵ Samal aastal liikus näitus ka Tallinna, kus äratas tähelepanu Ryhma uus liige ning hilisem eestkõneleja Märt Laarman. Pärast näitust ühinesid ka Ryhmaga ka Arnold Akberg, Felix Randel ja Henrik Olvi.⁴⁶

³⁸ Pählapuu, Eesti Kunstnikkude Rühm. Eksperiment 1920.-1930. aastate eesti kultuuris, 2012, lk 16.

³⁹ Lynton, 2001, lk 110-111.

⁴⁰ Pählapuu, 2012, lk 18.

⁴¹ Reinup, Örne, Riia Kunstnike Grupp ja tema kokupuuted Eesti Kunstnike Rümaga, bakalaureusetöö, Tartu Ülikool, 2010, lk 12.

⁴² Pählapuu, 2012, lk 30.

⁴³ Samas, lk 30.

⁴⁴ Raudsepa kiri E. Ratnikule: TKM TA f 3, nim 1, s-ü 205, I 5.

⁴⁵ Pählapuu, 2012, lk 34.

⁴⁶ Levin 2011, lk 61.

1.2. Ryhma kunstiteoreetiline baas

1.2.1. Uus kunst kui maalikunsti kulminatsioon

Enriko Talvistu on oma diplomitöös määratlenud kubismi ja konstruktivismi erinevusi, mille kohaselt on esimene põhiolemuselt instinktiivne, teine aga kodifitseeritud, pseudoteaduslik. Määratledes Ryhma loomingulist kuuluvust, jõuab ta järeldusele, et selle vormiuuendusi tuleks vaadelda kui konstruktivistliku *meetodi* kasutamist (teose elementide mõistuspärane konstrueerimine), mis siiski ei saa mööda senisest ekspressionistlikust kunstitraditsioonist ning individualistlikust hoiakust.⁴⁷

Tundub, et Ryhm ei tõmmanud mõistete *kubism* ja *konstruktivism* vahele selget eraldusjoont.⁴⁸ Üldistatult saab aga väita, et Ryhma Tartu-periood (u aastani 1925) oli, pidades meeles Talvistu määratlust, *pigem* kubistlik ning Tallinna periood *pigem* konstruktivistlik. Nõnda sõnab ka Juhan Raudsepp Ryhma manifestiks kujunenud „Uue kunsti raamatus“ 1928. aastal: *Ryhma tegevuse algus syndis kubismi ja konstruktivismi tähe all. Eriti viimane liikumine on saand iseloomustavaks Ryhmale.*⁴⁹ EKR-iga kõrvutatud Riia Kunstike Grupi tava sünteesida kubismi, konstruktivismi ja purismi elemente, on läti kunstiteadus käsitlenud modernistliku formalismi kohalikku versioonina.⁵⁰ Tõsi on, et Baltimaile jõudsid Euroopa radikaalsed kunstivoolud nõ valmiskujul, samas ka mõnevõrra lahtunud olemusega. Kohalikus kontekstis oli seega tähtsaim kunsti üleüldne uuenduslikkus, mistõttu eelistas ka Ryhm *pigem* ambivalentset terminit *uus kunst*.

Uut kunsti käsitleti kui maalikunsti kulminatsiooni (eespool kirjeldatud progressiusu mõjul). Seejuures on tähtis, et inimkonna seniseid loomingulisi saavutusi ei mõistetud (üldiselt) hukka – kõigis (heades) kunstiteostes kehtivad samad *üldinimlikud ja lihtsad kaunidustõed*, mis uues kunstis avalduvad lihtsalt kristalliseerunud kujul, sedastab Jaan Vahtra.⁵¹ Kuna esmatähtis pole mitte *mida*, vaid *kuidas* kujutatakse, väljendavad nii ürginimese tööriistu kaunistavad sirgjooned ja siksakid, egiptuse reljeefid, vana-kreeka

⁴⁷ Talvistu 1984, lk 92-93.

⁴⁸ Peil, 1967, lk 23: mõisteid kasutati ka kunstikriitikas vaheldumisi.

⁴⁹ Raudsepp, Juhan, EKR. Jooni arengukäigust ja sihtidest. Uue kunsti raamat, 1928, lk 75.

⁵⁰ Tank, Merle. Sissevaade 1917-1928. a eesti kunstikirjutusse, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/1-2, lk 167.

⁵¹ Vahtra, Jaan, Kaunidusmõisted kujutavas kunstis, Lilulii, 1923, nr 2, lk 40.

arhitektuur, islami kaunistuskunst, renessansskunst, gooti katedraalid kui kubistid-konstruktivistid olemuelt samu kunstitõdesid.⁵²

Lühike kunstiajalooline ülevaade, lähtudes Ryhma kirjutistest, oleks järgmine. Üksmeelel oldi, et pärast renessanssi algas loomingulisuse allakäik, mis saavutas oma madalaima punkti 19. sajandi naturalismis. Uut tõusu märkis valguse ning värvi probleemidega tegeleenud impressionism, kuid revolutsionääriks uue kunsti arengul oli aga Paul Cézanne, kes kasutas nähtavat maailma inspiratsiooni, mitte eesmärgina. Suur roll *illusionistliku pildimõiste* tagasitõrjumisel oli ka Vincent van Gogh', Paul Gauguin'i, Georges Braque'i, Pablo Picasso ja Fernand Léger' loomingul, aga ka Hiina ja Jaapani kunsti planimeetrilisel käsitusviisil.⁵³ Ühise põlgusega suhtuti (rohkem teoorias) ekspressionismi: tegemist olevat liialt subjektiivse nähtusega (universaale väljendava rahvusvahelise uue kunsti kontekstis). Ekspressionismi seostamisel kõige tagurlikuga oli ka sotsiaalpoliitiline tagamaa, nagu kirjutab oma mälestustes Ole: *Meie ei vajanud nüüd ekspressionistlikke ahastavaid või hüsteeriliselt naervaid lõustu, vaid eelkõige rahulikku ja plaanikindlat ülesehitamistööd. /---/ Pealegi lugesin ma säärast sakslaste kiiluvees sõitmist halvaks harjumuseks, mis meile oli külge jäänud juba orduriigi rajamise aegadest.*⁵⁴

Nõnda, pärast pikka arenguteed leidis kunst oma tõelise olemuse kubismis-konstruktivismis ehk uues kunstis. Defineerimata mõistete finesse, põhines Ryhma looming maalielementide mõistuspärases (või mõistuspäraselt subjektiivses) konstrueerimises.

1.2.2. Uue kunsti seadused

Vastavalt Lääne-Euroopa ning Vene kolleegidele, pidas ka Ryhm tähtsaks sõnastada uue kunsti jaoks uued (või pigem kunstile algupärased) printsiibid. Tekstidest selgub uue kunsti positiivne programm, mille kohaselt on selle eesmärgiks olla maailma organiseeriv dekoratiivne element.⁵⁵ Uus kunst on taolise programmi järgi mõeldud inimkonna hüvanguks, see mitte lihtsalt ei ilutse, vaid ülendab ning ülistab väärtusi, mille põhjal ta on loodud. See sobitub keskkonda orgaaniliselt ning rahuldab inimese loomuomast vajadust

⁵² Vahtra, 1923, lk 40.

⁵³ Ole, Eduard, Suurel maanteel I-II, Tallinn, 2010, lk 173.

⁵⁴ Samas, lk 144.

⁵⁵ Samas, lk 173: kasutab nimetust *dekoratiivne pinnakaunistus*.

Laarman aga kasutab kunsti kohta metafoori *dekoratiivne ehituskivi*, Uue Kunsti Raamat, 1928, lk 7.

kauni ja harmoonilise järele. Nagu sõnab Jaan Vahtra: kunsti eesmärk on *kaunistada pinda kahel dimensioonil, kasutades seejuures kolmandat dimensiooni, teha rõõmsamaks tükk monotoonset seina, rahuldades pildis joonte, vormide ja värvide rütmi ja suhete kaudu inimese instinktiivset kaunidustunnet – see on üldse maali ja eriti kubistliku maali ülesanne*.⁵⁶ Uus kunst, mis tundus kohalikule publikule provokatiivsena, ei soovinud seega ühiskonda otseselt kritiseerida, vaid näidata teed paremasse tulevikku, mõjuda vaatajale hästi.

Ryhma teoreetilise baasi tähtis komponent on käsitus värvide ja vormide instinktiivsest kommunikatsioonijõust. Vahtra sõnastatud *üldinimlikud ja lihtsad kaunidustõed* on justkui inimese DNA-sse kodeeritud, mistõttu tunneb inimene kauni ära ilma selle üle juurdlemata. Samamoodi instinktiivselt tajutavad on ka loomingulisuse tähtsaimad printsiibid, rütmitunne ning tasakaalusümmeetria, mille suhted organiseerivad kunstiteose vorme ja värve, väljendades *süsteemset konstruktsiooni, harmooniat*.⁵⁷ Ka Laarmani järgi valitseb konstruktivistlikus teoses *samasugune sääduspärasus ja rytm nagu eluski*.⁵⁸ Uue kunsti seadused on seega nagu loodusseadused – esmapilgul kaoatilised, kuid siiski üldkehtivad, vastavalt oma sisemisele loogikale.

Tekstides peatuti ka kubiste ikka paelunud kunsti algelementide teemal. Näiteks võlus Olet uue kunsti puhul kalkuleeriv ülesehitamistöö geomeetriliste põhivormideni puhastatud elementidest.⁵⁹ Laarman aga läks geomeetriast sügavamale, sedastades, et kunstiteose algmaterjalideks on pind, jooned ja värvid, mis (mõjutatuna funktsionalismi esteetikast) peaksid olema proportsioneeritud otstarbe- ning eesmärgikohaselt: *Uut kunsti organiseerivad arhitektuuri põhiseadused*.⁶⁰ Ka Raudsepp leiab, et uue kunsti elementideks on *sile pind, kant ja sirge joon – lihtsameelsed eritlused, mille taga on siiski terve maailma-vaade, eesmärgiks leida kunstiloomingu põlised alused*.⁶¹

Ryhma kirjutavad kunstnikud rõhutasid, et uuel kunstiteosel *ei pea* olema literatuurset sisu. Literatuursus juhib tähelepanu kõrvale teose vormi- ja värvikäsituselt ning omistab kunstile funktsioone (nt moraliseerimine) mis pole sellele iseenesest omased. *Maaling ei*

⁵⁶ Vahtra 1923, lk 45.

⁵⁷ Samas, lk 45.

⁵⁸ Laarman, Märt, Uuest kunstist, Uue kunsti raamat, 1928, lk 5.

⁵⁹ Ole 2010, lk 147-149.

⁶⁰ Laarman, Märt, 3 kunsti näitus: Laarman, Akberg, Olvi, kataloog, 1926.

⁶¹ Raudsepp, Juhan, Stiilist ja kunsti arengust, Päevalehe lisa Kunst ja Kirjandus, 1935, nr 14, lk 1-2.

*tarvitse kujutada mingit reaalelu eset, ta eluõiguse annab juba see, et ta ise on üks sääraseist, kirjutab Märt Laarman.*⁶²

See aga ei tähenda, et kubistlik-konstruktivistlik teos peaks täiesti sisutühi olema. Nagu kirjutab Merle Tank oma uurimuses: universaalset tõde vahendatakse kubismis-konstruktivismis asja põhiolemuse näitamise kaudu, ehkki asi ise ei pruugi teoses nähtaval olla.⁶³ Samuti ei tähendanud literatuurse sisu vältimine, et teos *ei tohiks* kujutada äratuntavaid objekte. Tundub, et Ryhma põhimõtted nägid ette, et vajadused loovad vormi.

Lähiloetud tekstides kordus idee kunstiteosest kui iseseivast asjast. Laarmani järgi pole kunsti ülesanne mitte olemasolevate asjade kopeerimine, vaid *uute loomine omaette asjadena, kus valitseb omaette elu*.⁶⁴ Tema veendumuses kumab vastu Ilja Erhenburgi ja El Lissitzky kunstiajakirja *Белый* (*белый* - asi) mõju, millele on tähelepanu osutanud Leonhard Lapin: konstruktivism oli edasiarendus, aga ka vastandus mõistusetaguse esemetu kõiksuse poole pürgivale suprematistlikule idealismile, rõhutades esemelisuse vajalikkust maailma organiseerimisel.⁶⁵ Mõnevõrra lüürilisemalt kirjutab aga Vahtra: *Iga kubistlik maal on omaette väike maailm, elab oma elu lahus maisest realiteedist, rajatuna vankumata sisemisele konstruktsioonile*.⁶⁶ Henrik Olvi aga käsitleb lava kui iseseisvat asja - moodne lavadekoraator on tema järgi dekoraator-arhitekt, kes loob lavana omamoodi uue maailmana, kasutades ehitusmaterjalidena (kunsti algelementidena) lavaruumi ja liikuvat prožektorivalgust, mis loob füüsilisena näivaid vorme.⁶⁷ Olvi lisab, et oma mitmekülgsede võimaluste tõttu, on lava saanud asjaks, mis võiks mahutada endas kõigi kujutavate kunstide võimed, luues omamoodi tervikkunstiteose (kontseptsioon, mis taasavastatakse 1970. aastate geomeetrilise kunsti poolt) - lahavehitis, konstruktsioon, mõnikord liikuvgi, eriti liikuv vahelduvais valgusis, on aidanud kaasa teatrikunsti loobumiseks maali pinnalt ja on teind teatri dynaamiliseks.⁶⁸

Ryhma filosoofia hõlmab seega neoplatoonilist ettekujutust asjade ideedest – nähtav maailm kui sügavama reaalsuse mask, millest (hea) kunstnik läbi näeb, väljendades universumi universaalseid tõdesid.

⁶² Laarman 1928, lk 4.

⁶³ Tank 2010, lk 174.

⁶⁴ Laarman 1928, lk 5.

⁶⁵ Lapin, Leonhard, Avangard, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 92.

⁶⁶ Vahtra 1923, lk 45.

⁶⁷ Olvi, Henrik, Lavadekoratsioonist, Tulirynd, 1927, nr 1, lk 77-78.

⁶⁸ Samas, lk 78.

1.2.3. Uue maailma ehitamine kunstide sünteesi vaimus

Alapeatükk „Uue kunsti seadused“ näitas, kuidas eesti avangard otsis kaasajale vastavaid kunstiseadusi, mis arvati olevat leitud kubismis-konstruktivismis. Uus kunst oli Ryhmale, nagu ka vene konstruktivismile või üldse avangardunstile internatsionaalne, maailma uueks loov fenomen. Seda nähti revolutsioonilisena ning selle ideid deklareeriti (ajastu vaimsusele kohaselt) pateetiliselt – *uue kunsti maailmavaatelised põhimõtted kanduvad igasse kunsti-, kultuuri- ning eluvaldkonda*, kirjutab Juhan Raudsepp.⁶⁹

Funktsionalismi ning konstruktivismi printsiipe ristas (teoorias) Märt Laarman: *Praegune aeg vastab ökonoomia printsiipe. Praegune inimene ses ajas ja keskuses elades on sunnit pyydma maksimaalist minimaalse kulutusega. Sellest mõistustlik pyyd synteesi poole kunstis, nagu synteesi otsitakse praegu praktilis-utilitaarseski.*⁷⁰ Laarmani jaoks oli konstruktivistlik kunstiteos ümbritseva keskkonna jaoks oluline *dekoratiivne ehituskivi*.⁷¹ Metafooridega jäkates käsitleb Laarman kunstniku kui müüriladujat, kes töötleb kunstiteose elemente nagu tagudes kivi tema tarvilikku vormi ning planeerib taset nagu insener, mõistustlikult ning tarbekohaselt. „Uue kunsti raamatu“ lõpetab ta aga prohvetlike sõnadega: *Kord seisame kogu maailma liidu tõsiasja ees.. /--/ kord pärastpoole konstateerib ajaloolane, et kunstilgi ses maailmaterviku ehitamises ei kuulu just kõige tagasihoidlikum osa.*⁷²

Ryhma tegelik suhe arhitektuuriga oli aga pinnapeale – Olvi ja Laarmani kioskite kavandid jäid paberile ning siinsete funktsionalistidega ei tekkinud koostööd. Põhjusena leiab Leonhard Lapin olevat tõiga, et kuni 1930. aastateni domineerisid Eestimaal saksakeelsetes tehnikaülikoolides hariduse saanud, saksa keelt ja meelsust esindavad arhitektid, kellest EKR soovis end (nagu kõigest saksapärasest) distantseerida.⁷³

20. sajandi esimeste kümnendite avangardkunstnikutel (nt Vassily Kandinsky) oli tavaks seostada maalikunsti nii kogemuslikult kui ideeliselt muusikaga, mis oma ebamateriaalsuse, mittekirjeldavuse ning vahetusega sai ideaaliks ka teistele taidevormidele.⁷⁴ Ka Vahtra ning Laarman kasutasid paralleeli muusikaga, õigustamaks uue kunsti suundumist abstraktsema vormikeele suunas. Nii maalikunst kui muusika

⁶⁹ Raudsepp, Juhan, *Stiilist ja stiili arengust*, 1935, lk 1-2.

⁷⁰ Laarman 1928, lk 6.

⁷¹ Samas, lk 7.

⁷² Samas, lk 8.

⁷³ Lapin 2003, lk 108-109.

⁷⁴ Lynton 2001, lk 38.

kasutavad esiteks samu mõisteid: rütm, harmoonia, kompositsioon. Teiseks ei eelda kumbki tõlgendusvõimet – muusika suhtleb kuulajaga vahetult, oma (literatuursusest) puhaste vormidega. Nagu sõnab Vahtra: *Kuulates sümfooniat ei küsi vist keegi, kas ta on loomulik, küll küsitakse, kas ta viis on ilus, meeldiv, tunnetesse mõjuv.*⁷⁵ Märt Laarmani seisukohalt on muusika kui viisistatud matemaatika, samasugune *dekoratiivne ehituskivi* nagu maalikunst - *laulu olemuseks on helimaterjaalist ehitet meloodia oma saatega.*⁷⁶

Nagu eelpool kirjutatud, sünteesis kunstide võimalusi lavakunstiga Henrik Olvi. Lavadekoraatorina tegutses ka Edmond A. Blumenfeldt, kelle eskiisides on Holger Rajaveer näinud Vene ühe juhtiva konstruktivisti, Aleksandra Eksteri mõjusid.⁷⁷ Nõnda jõudis konstruktivism publikule lähemale läbi teatrisaali, mida eestlane tundub alati olevat näitusesaalist rohkem armastanud.

Uue kunsti geomeetriline esteetika leidis laiema publiku ka raamatugraafika kaudu, millega tegelesid peamiselt Märt Laarman ja Jaan Vahtra. Geomeetrilise kunsti ja kirjanduse süntees väljendub ehk kõige paremini Johannes Barbaruse luules, mille musternäiteks on ehk 1924. aastal ilmunud luulekogu „Geomeetriline inimene“, mille konstruktivistlikult puna-must-valgete illustratsioonide autoriks oli Jaan Vahtra. Euroopa modernsemaid arenguid tüpograafiavallas väljendas ka Märt Laarmani kujundatud „Uue kunsti raamat“, mida tõstis *uute riikide eesrindliku kujunduse näitena* 1929. aastal esile De Stijl’ ideoloog Theo van Doesburg isiklikult ajakirjas *Die Form*.⁷⁸

⁷⁵ Vahtra, 1923, lk 45.

⁷⁶ Laarman 1928, lk 5.

⁷⁷ Rajavee, Holger, Eesti Kunstnikkude Ryhm ja vene avangard. Puuted; Eesti Kunstnikkude Ryhm, näituse kataloog, Tartu Kunstimuuseum, 2005, lk 14.

⁷⁸ Sakk, Ivar, Kirja teekond rahvusliku vormi otsingul, Eesti kunsti ajalugu V, Tallinn, 2010, lk 577.

II GEOMEETRILISE MÕTLEMISE TAASSÜND

2.1. Geomeetrilist suunda esindavad kunstikud

1970. aastate eesti kunstimaastikul domineerisid üldistades kolm suunda: hüperrealism, traditsioonilise maalilise maali edasiarendused ning geomeetriline suund.⁷⁹ Neil aastail teevad näitustega *comeback*'i konstruktivismi kaks korüfeed, Märt Laarman ja Arnold Akberg.⁸⁰ Nende kõrval leiavad tee geomeetrilise vormikeele juurde mitmed noored kunstnikud, kellest antud töös käsitletakse nende programmilisema suhtumise tõttu Leonhard Lapini, Raul Meele, Sirje Runge, Jüri Okase ning Tõnis Vindi loominguga tagamaid.⁸¹ Tuleb aga märkida, et nimetatud kunstnikud ei moodustanud mingisugust rühmitust ega selgepiirilist kunstikooslust – geomeetriline suund oli pigem tendents, mis ühildus perioodil *populaarsete* popkunsi, minmalismi ning opkunsti printsiipidega.

Uuendusmeelsed noored sisenesid kunstiellu eelmise kümnendi lõpus koos rühmitustega ANK 64, Visarid ja SOUP 69. Eitades ametliku kunsti doktriini, kuid vastandudes ka rahvuslik-romantilisele kunstipoliitilisele paradigmale, otsiti alternatiivi rahvusvahelisest avangardist.⁸² Sel teel asuti interpreteerima II Maailmasõja eelset kohalikku modernismikogemust, milles oluliseks eeskujuks kujunes Eesti Kunstnikkude Ryhm.⁸³ Teadmised euroopa modernismist koguti *samizdatina* levitatud kunstiraamatute tõlgetest (milles oli tähtis osa Visaritel), liberaalsemate idabloki riikide kunstiajakirjadest, ANK'i kaudu Ermitaaži raamatuogu erifondist ning suhtlusest Moskva ja Leningradi *põrandaaluste* kunstnikega.⁸⁴ Vene avangardi tutvustasid 1967. aastal Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis toimunud näitus J. J. Rubinsteinini erakogust ning 1960ndatel perioodikas ilmunud üksikuid artikleid.⁸⁵

⁷⁹ Talvistu, Tiiu, Põhisuundumusi 1970ndate aastate eesti kunstis, Rujaline roostevaba maailm: näitus Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla Pildigaleriis 28.02-27.01.1997, seminar „1970-ndate aastate eesti kunsti“. Tartu Kunstimuuseum, 1998, lk 13-15.

⁸⁰ Samas, lk 13: Laarman 1974. a Tartu Kunstimuuseumis, Akberg 1975. a Tallinna unstisalongis.

⁸¹ Samas, lk 13-14.

⁸² Kangilaski, Jaak, Paradigma muutus 1970ndate aastate lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus, Rujaline roostevaba maailm, lk 4.

⁸³ Taidre, Elnara, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos; Tõnis Vint ja tema esteetiline universum. Eesti Kunstimuuseumi kirjastus, Tallinn 2012, lk 21.

⁸⁴ Samas, lk 21.

⁸⁵ Laanemets, Mari, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2011, 20/1-2, lk 68.

Ühtekuuluvust geomeetrilist abstraktsionismi viljelevate avangardkunstnikega avaldati kolme väljapanekuga: sündmus Harku-75 (1975),⁸⁶ geomeetrilise graafika näitus Tallinna kunstihoones (1977)⁸⁷ ning näitus Riia Planetaariumis (1979).⁸⁸ Järjepidevust varasemaga märkis aga näitus „Eesti monumentaalkunst 1902-1975“ (1975), kus kõrvuti noorte kunstnike monumendimakettide ning projektidega olid väljas ka Henrik Olvi ja Juhan Raudsepa 1920. aastate konstruktivistlikud monumendikavandid.⁸⁹

2.2. Geomeetrilise kunsti lähtekohad

Esimesest peatükist selgus, et eesti 20. sajandi alguse avangadistid said mõjutusi vene konstruktivismist (looming industriaalse keskkonna teenistuses), prantsusmaa järelkubismist (eelkõige läti kolleegide eeskujul) ning Bauhausi ja purismi geomeetriliste algvormideni puhastatud kunstikäsitlustest. Oma kaugeteks eelkäijateks geomeetrilise mõtlemise osas peeti aga ka näiteks renessansskunstnikke ning Jaapani planimeetrilist kunsti. Nimetatud kunstisuundumused olid paljuskki eeskujudeks ka 1970. aastate geomeetrilist suunda viljelevatele kunstnikele. Saab aga öelda, et 1970ndate laine kunstiteoreetiline baas oli laiahaardelisem ning läks oma *visuaalsetes uuringutes*, nagu Eha Komissarov seda nimetab, mõnevõrra sügavamale.⁹⁰ Mõneski mõttes oli tegemist 1920. aastatel alanud ideede edasiarendustega kaasaegse (kunsti)kultuuri kontekstis.

Tiiu Talvistu järgi on 1970ndate aastate geomeetrilise kunsti iseloomulikud jooned esteetiline (hillitsetum) vormikultuur, oma visionaarse maailma loomise püüe ning kaldumine kontseptuaalsusesse.⁹¹ Leonard Lapini *objektiivse kunsti* käsitluses on Mari Laanemets artiklis „Kunst kunsti vastu“ näinud paralleeli koguni Joseph Beuysi ning Fluxuse kontseptsioonikunstiga.⁹² Laanemetsa järgi oli 1960./1970. aastatel tekkinud kontseptualism paljuskki mõjutatud 20. sajandi alguse konstruktivismist. Viimane pakkus kontseptuaalsele kunstile uut perspektiivi, kuidas mõelda kunsti funktsioonist, suhtest

⁸⁶ Harku 1975-1995, 1995. a näitus Tallinna Linnagaleriis, kataloog, Tallinn 1995, lk 7.

Osalenud kunstnikud: Silvi Allik, Sirje Lapin, Villu Järmut, Toomas Kall, Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapin, Raul Meel, Jüri Okas, Jaan Ollik, Silver Vahre.

⁸⁷ Geomeetiline graafika 3.-15. august, näitus Tallinna Kunstihoones, kataloog, Tallinn, 1977.

Osalenud kunstnikud: Siim Annus, Urve Arrak, Ene Kull, L. Lapin, S. Lapin, Jüri Orlov, Illimar Paul, Rait Prääts, Arvi Siplane, Vello Vinn, Aili Vint, Tõnis Vint, Liili Maas, R. Meel, Urmas Mikk, Jüri Okas.

⁸⁸ Talvistu, Tiiu, 1998, lk 14. Osalenud kunstnikud: T. Vint, R. Meel, J. Okas, L. Lapin.

⁸⁹ Laanemets 2011, lk 72, viide 85.

⁹⁰ Komissarov, Eha, Ruum ja raamat Tõnis Vindi loomingu, Tõnis Vint ja tema esteetiline universum, Eesti Kunstimuuseumi kirjastus, Tallinn 2012, lk 64.

⁹¹ Talvistu, Tiiu, 1998, lk 10-13.

⁹² Laanemets 2011, lk 68, viide 53.

publikuga ning kunstiteose staatusest. Kontseptualism, kantuna konstruktivismist, seadis eesmärgiks lammutada kodanlik müüt kunstnikust kui elitaarsest loojast ning asendada senine kunstipraktika (näitustegevus) tegelikkuse struktuuride konstrueerimisega.⁹³

Eesti geomeetrilise kunsti üheks allikaks on peetud ka Ameerikast 1960. aastatel lähtunud minimalismi, mis kasutas lihtsaid, tihti geomeetrilisi vorme, eesmärgiga panna vaataja nägema teoses iseseisvat (sümbolismist ja illusionismist vabastatud) objekti. Selle järgi peeti parimateks kunstiteosteks siledaid ühevärvilisi kuupe, kerasid või risttahukaid.⁹⁴ Minimalismi esteetika sai inspiratsiooni industriaalsest kaasajast, mille materjale kasutati ka teostes. Siin saab tõmmata paralleeli konstruktivistliku keskkonnaga suhestumise traditsiooniga. Eestis on minimalistliku vormikeelega seostatud eelkõige Sirje Runget, kelle geomeetrilise vormikeelega teoseid nimetab Jevgeni Klimov *minimaalseteks kontseptuaalseteks struktuurideks*, kus ei vormiline ega sisuline külg ole üle koormatud.⁹⁵ Sirje Helme kirjutab, et Runge 1976. aastal valminud maalid *Geomeetria XIII* ja *XIV* olid kui ülistus halli, valge ja musta kombinatsioonile, mida võib käsitleda parafrasina 1964. aastal toimunud, esimeseks minimalistlikuks etteasteks nimetatud näitusele *Introduction to the minima: Black, White and Gray*.⁹⁶ Taoline minimaalne-kontseptuaalne tendents on aga üldine ka teiste geometristide loomingus.

Filosoofiliste eeskujudena on 1970. aastate geomeetrilise kunsti puhul täheldatud Viini psühhoanalüütilise koolkonna teooriaid: Leonhard Lapin on, ühildades Malevitši suprematistlikud taotlused Sigmund Freud'i alateadvuse käsitlusega, kirjutanud alateadvusliku intelligentsuse osast loomingus,⁹⁷ Tõnis Vint on aga saanud inspiratsiooni nii C. G. Jungi arhetüüpide teooriast kui tema mandalakontseptsioonist.⁹⁸ Tundub, et eelmise kümnendi eksistentsialistlik, absurdiga segatud nihilism asendus aga järk-järgult veendumusega, et inimese olemusel siiski on universaalne loomus ning maailm on seega ratsionaalselt mõtestatav süsteem. Eksistentsialikust filosoofiast võeti 1970. aastate geomeetrilisse mõtlemisse kaasa aga vaba teo kontseptsioon.⁹⁹

⁹³ Laanemets 2011, lk 68.

⁹⁴ Kangilaski, Jaak, Juske, Ants, Varblane, Reet, 20. sajandi kunst, Tallinn, kirjastus Kunst, 1994, lk 158.

⁹⁵ Klimov, Jevgeni, Geomeetriast maastikuni, almanahh Kunst, 1984, 64/2, lk 39.

⁹⁶ Helme, Sirje, Artforumi ajad, 1970ndate kultuuriruumi idealism, lisandusi eesti kunstiloole. Kaasaegse Kunsti Keskus, 2002, lk 12.

⁹⁷ Lapin, Leonhard, Startinud kuuekümnendatel, Kaks kunsti: valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971-1995, Tallinn, kirjastus Kunst, 1997, lk 20.

⁹⁸ Taidre 2012, lk 24.

⁹⁹ Allas, Anu, Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistentsialismi taustal, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/1-2, lk 7.

Ülal mainitud Jungi mandalakontseptsioon viib eelkõige Tõnis Vindi kohta käiva Kaug-Ida filosoofia mõjude juurde. Nõnda leidis Vint eeskju mandalate pühast geomeetriast ning tantristlikust kunstist, mis rõhuvad geomeetriliste sümmeetriliste struktuuride religioossele-filosoofilisele tähendusele. Jaapani ja hiina vanemast kunstist võtab Vint aga üle tühja ruumi konseptsiooni, ökonoomsusprintsibi ning sümboolse märgi sugestiivsuse taotluse.¹⁰⁰

Esimeses peatükis peatuti lühidalt teaduse rollil varamodernistliku kunsti ja kunstifilosoofia arengus. Teaduse tähtsus nii ühiskondlike protsesside kui kunstikultuuri mõjutajana on aga tuntav läbi 20. sajandi – 1970ndate kunstiuuenduse puhul on kontekstiks nn teaduslik-tehniline revolutsioon, mis väljendus Lapini sõnul *aktiivses mikro- ja makrokosmosesse tungimises*.¹⁰¹ Ka E. Komissarov on kirjutanud, et Vindi loomingul on *palju tegemist 1960. aastatel teadustehnilise revolutsiooni kiiluvees kujutlusvõimet haaranud kvantfüüsika jt mateerist uuel moel mõtlema hakanud teadustega*.¹⁰² H. Treier on aga märkinud iseõppinud kunstniku, Raul Meele suhet reaalteadusega, mis avaldub tema 1960.-1970. aastate abstraktsetes maalides ja graafikas. Meele jõudmine teaduse ja kunsti ühildamiseni ei toimunud aga mitte niivõrd Lääne modernismi eeskujudel, vaid nõ otseühendusest reaalteadustega – õppides Tallinna Polütehnilises Instituudis energeetikat, olevat Meel saanud omamoodi valgustuse osaliseks ühes kõrgema matemaatika loengus 1961. aastal, vaadates tahvlile joonistatud matemaatilisi funktsioone.¹⁰³ Perioodile omast progressiusku väljendab aga ka kunstirühmituse Visarid manifest, milles jutlustatakse automatiseeritud keskkonnast, kunsti ning keskkonna lahutamatuses (totaalsest kunstist) ning kunstniku rollist selle keskkonna kujundajana.¹⁰⁴

2.2.1. Objektiivne kunst

Selles, kuidas 1970. aastate geomeetrilise suuna esindajad suhtusid 20. sajandi alguse avangardi, on mõningaid erinevusi. Tõenäoliselt kõige teadvustatum side EKR-i, aga ka laiemalt 20. sajandi alguse avangardiga, oli Leonhard Lapinil, kelle vaimustust toitis tutvus Kazimir Malevitši õpilase, *Leningradi igavese põraandaaluse* Pavel Kondratjeviga,

¹⁰⁰ Taidre 2012, lk 24-25.

¹⁰¹ Lapin, Startinud kuuekümnendatel, 1985, Kaks kunsti, lk 20.

¹⁰² Komissarov 2012, lk 63.

¹⁰³ Treier 2004, lk 32.

¹⁰⁴ Samas, lk 30.

kohtumised Märt Laarmani ning Arnold Akbergiga,¹⁰⁵ aga ka 1975. aastal koos tollase abikaasa Sirje Lapiniga Moskvast nähtud Georgi Costakise vene avangardi kogu, mis jättis mõlemile sügava mulje.¹⁰⁶ Lapini kunstifilosoofiat käsitleb Laanemets kui konstruktivismi esoteerilist transformatsiooni, mis seisneb konstruktivismi ning suprematismi sünteesis.¹⁰⁷ Lapin ise nimetas enda ja oma mõttekaaslaste loomingut *objektiivseks kunstiks*, mille olemust ta lahkas sündmus Harku-75 avamisel peetud kõnes: *Näitusele on koondatud autorid, kes oma loomingus ei väljenda niivõrd oma subjektiivset maailmapilti, meeleolutsemist tegelikkusest võetud vormidega, vaid kes on pöördunud kõrgemal seisvate üldisemate ideede, objektiivsete struktuuride või materjalide poole.*¹⁰⁸

Objektiivse kunsti allikatena nimetab Lapin esiteks Paul Cézanne'i ning kubsite, kellest sai alguse looduse taandamine geomeetrilistele kujunditele. Esimeseks *tõeliseks* objektivistiks loeb ta aga Malevitšit, kes teosega „Must ruut valgel“ (1915) loobus täiesti esemelise maailma subjektiivsest kirjeldamisest, pühendudes *universaalsete tõdede* tabamisele. Objektiivne kujundikeel iseloomustas Lapini järgi ka futurismi masina-esteetikat, Bauhausi, De Stijl'i ja purismi.¹⁰⁹

Objektiivne kunst vastab Lapini järgi ühtsele eetilisele ideaalile allumist ning selle ideaali objektiivset väljendust kunstis. Kaasaegse maailma objektiivse kunsti baasiks peab ta geomeetrilist mõtlemist, mis vastab industriaalse ühiskonna eetikale, väljendades kõrgemat inimese intellekti ning tehisllooduse loogikat.¹¹⁰ *Meid ümbritsev tehniline linn on geomeetrilise kunsti erguti, meie elu tehnilisel ajajärgul on vahetult seotud geomeetrilise mõtlemisega, sõnab ta näituse „Geomeetiline graafika“ avamisel 1977. aastal.*¹¹¹ Lapin jätkab, et geomeetrilisel mõtlemisel on kaasaegses maailmas korrastav, süstematiseeriv roll - *täita eksistentsiaalsete ideede kasinusest tingitud vaakum; tuua väikekodanlikult ilutsevasse esemelisusesse selget geomeetrilist struktuuri, kehastada inimlikku energiat ning kosmilist jõudu.*¹¹²

¹⁰⁵ Lapin, Leonhard, Salajased seitsmekümnendad, Rujaline roostevaba maailm, 1998, lk 23.

¹⁰⁶ Laanemets, Kunst kunsti vastu, lk 79.

¹⁰⁷ Samas, lk 77.

¹⁰⁸ Lapin, Leonhard, Objektiivne kunst, kõne 1. detsembril 1975. a Harku-75 näituse avamisel, Kaks kunsti, lk 51.

¹⁰⁹ Samas, lk 51.

¹¹⁰ Samas, lk 52.

¹¹¹ Lapin, Geomeetiline kunst, kõne geomeetrilise graafika näitusel Tallinnas 3. augustil 1977 Kunstihoone sektsioonide saali ruumes, Kaks kunsti, lk 61

¹¹² Samas, lk 61.

Geomeetrilise mõtlemise atribuutideks saab, järgides Lapini ideid, pidada ratsionaalsust, struktureeritust, masinlikkust ning idealistlikku usku inimintellekti võimesse olla ratsionaalne. Lapini toon on üsna lähedane Märt Laarmani juhtmõttele, mille kohaselt uus kunst peab vastama kaasaja olemusele, mida iseloomustavad *arhitektuuri põhiseadused*, ökonoomsus ning utilitaarsus.¹¹³ Paralleeli tõmbamisega kaasaegse kunsti ning industriaalse ühiskonna vahele jätkab nii Laarman kui Lapin vene konstruktivistide traditsiooni.

Lapin peab objektiivseks ka eesti popkunsti, kuna see tegeleb kunsti ja kaasaegse keskkonna mõtestamisega ning rakendab kohalikku materjali ja motiive nende loomulikus grotesksuses ehk esindab objektiivselt Nõukogude eetilist ideaali.¹¹⁴ *Popolikult objektiivse* geomeetrilise kunsti näitena Lapini enda loomingust saab tuua aastatel 1973-1979 valminud „Masinate“ seeria, mis oli oma kaasajal üsna irriteeriv segu popkunsti arrogantsusest ning konstruktivistlikust masina-esteetikast.¹¹⁵

Objektiivse (geomeetrilise) mõtlemise võimalusi keskkonna ümberkujundamiseks kasutas Lapini järgi esimest korda Sirje Runge oma ERKI disaini eriala lõputöös „Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi“ (1975). Tegemist oli ulatusliku rõõmsavärvilise utoopilise linnakujundusliku projektiga.¹¹⁶ Pigem kontseptualistlikud kui utoopilised olid aga Jüri Okase aastatel 1974-1978 valminud „Rekonstruktsioonid“, mida Andres Kurg on käsitlenud linnakeskkonnale omase kaose ja korra ambivalentse suhte kommentaarina.¹¹⁷

Industriaalühiskonnale omase masinlikkuse (loomisprotsessi ratsionaliseeritus, depersonaliseeritus) printsiibil lõi oma teosed nii kuulsaim popkunstnik Andy Warhol (postuleerides: *Ma tahan olla nagu masin*) kui iseõppinud eesti avangardist Raul Meel.¹¹⁸ Artiklis „Seeriaprintsiip kunstis“ kirjutab Meel, et matemaatiline umbisikuline seeriaprintsiip on kui ühenduslüli *kosmilise mõõtmega*, mis pakub vaatajale võimaluse arendada oma kunstikogemust edasi endale vajalikus suunas. Nõnda üritab Meel oma teostes (nt graafilistel lehtedel „Taeva all“, 1979) vahendada kosmilise suhte tasakaalustavat mõju.¹¹⁹

¹¹³ Laarman, Märt, 3 kunsti näitus, kataloog, 1926.

¹¹⁴ Lapin, Objektiivne kunst, 1985, Kaks kunsti, lk 52-53.

¹¹⁵ Lapin, Masinad, käsikiri 1979, Kaks kunsti, lk 59.

¹¹⁶ Lapin, Objektiivne kunst, 1985, Kaks kunsti, lk 55.

¹¹⁷ Kurg, Andres, Noise Environment: Jüri Okas's Reconstructions and Its Public Reception, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2012, 21, 1-2, lk 134-167.

¹¹⁸ Laanemets, Kunst kunsti vastu, 2011, lk 67.

¹¹⁹ Meel, Raul, Seeriaprintsiip kunstis, almanahh Kunst, 1983, 61/1, lk 41.

2.2.2. Kunstitraditsioonide süntees

Tõnis Vindi suhe ei EKR-i ega suprematismi-konstruktivismiga polnud nii otsene kui Lapinil, ent tema ideedes leidub siiski paralleele varamodernismi vaimsusega. Intervjuus Elnara Taidrega on Vint oma loomingu mõjutajana nimetanud lapsepõlve koduraamatukogu *ebatavalisi ja haruldasi kunstiraamatuid*, kus leidis ka Eesti Kunstnikkude Ryhma „Uue kunsti raamat“.¹²⁰ Sarnaselt Ryhmale, koondas ja süstematiseeris ka Vint enda jaoks maailma kunstiloo paremiku, filtreeris sellest välja loomingulisuse essentsi ning väljendas seda kristalliseerunud kujul omaenda loomingus. Saab aga öelda, et Vint ei võtnud oma geomeetriliste struktuuride loomisel eeskujudena mitte (Eesti) 20. sajandi alguse avangardi, vaid 20. sajandi alguse avangardi eeskujusid – Kaug-Ida filosoofiat, reaalteadust, psühhoanalüüsi teooriaid – liikudes sellega avangardi algallikatele lähemale ning mitte sidudes geomeetrilist mõtlemist pelgalt industriaalse kaasajaga, nagu seda tegi Lapin. Elnara Taidre kirjutab teoses „Tõnis Vint ja tema esteetiline universum“: *Otsides alternatiivi ennast ammendanud realismi-abstraksionismi vastandusele, püüdis Vint süneesi poole, mis ühendaks eri kunstitraditsioonide ja -voolude väärtusi.*¹²¹

Intervjuus Taidrega sõnab Vint, et tema huvi geomeetriliste arhitektuurivormidega kompositsioonide vastu sai alguse Põhja-India miniatuurmaalide sümmeetriast. Samuti pakkus huvi vanahiina kunst, millega tutvuti Olav Marani isikliku raamatukogu kaudu. 1960ndatel pidas Vint enda jaoks tähtsamaks aga jaapani esteetikat. 1970ndate alguses lisandus eelnevale huvi tantristlike meditatsioonikujutiste vastu. Inspiratsiooni on pakkunud ka erinevad Euroopa kunsti ning elu terviklikkust manifesteerivad kunsti-suundumused: vararenessanss, hilisrokokoo, manerism, juugend ja *art déco*.¹²²

Informatsiooni ning inspiratsiooni saadi Vindi sõnul paljuski Ida-Euroopa kunsti-, aga ka kirjandusajakirjadest, mis olid varustatud rohkete kvaliteetsete reprodega. Olulisemate seas olid näiteks Poolas välja antud kunstiajakiri *Przegląd Artystyczny* ning ajaleht *Výtvarné*. Samuti oli Vint tellinud Hiina kunstiajakirju.¹²³

¹²⁰ Taidre, Elnara, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint, Sirp, 31.05.2012: http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=15120:eesti-kunsti-viimane-modernist-ja-esimene-postmodernist-tonis-vint&catid=6:kunst&Itemid=10&issue=3396

¹²¹ Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos, 2012, lk 21.

¹²² Taidre, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint, 2012.

¹²³ Samas.

1960ndate lõpus ja 1970ndate alguses seostas Vint oma kunstis erinevad euroopa kunstinähtused ja idamaade minimalistlikud vormid popi esteetikaga.¹²⁴ *T. Vindile pakkus popi esteetika konstruktiivset vahendit igapäevase keskkonna meeldivamaks, inimväärsemaks ja terviklikumaks muutmiseks*, sõnab Taidre.¹²⁵ Taolises rõõmsas popis, puudus otsene ühiskonnakriitika.¹²⁶ Siit vaadatuna ei erine Vindi taotlused olemuslikult EKR-i ega laiemalt 20. sajandi alguse avangardkunsti positiivsest programmist, mille kohaselt on kunstiteos antielitaarne inimkonna ülendaja, maailmaruumi orgaaniline osa ning selle organiseerija – *dekoratiivne ehituskivi* Märk Laarmani järgi.

2.3. Esteetilis-filosoofiline süsteem

Geomeetrilise kunsti paradigma kohaselt prevaleerib teose vormi sugestiivsus (instinktiivne kommunikatsioonijõud) selle sisu üle. Kunstiteos *võib* kasutada reaalse elu objekte, kui tema sisemine loogika seda nõuab, kuid ta *peab* olema võimeline vaatajaga kommunikeeruma ilma *ette kirjutatud* süžeeta. Edukaks kommunikatsiooniks peab vaataja mõistma kunstiteose *keelt*, märgisüsteemi. Seetõttu tuleb kunstis kasutada üheselt-mõistetavaid vorme ning nende komponeerimise seadusi. Et leida kontakti võimalikult paljude inimestega, peab see *keel* olema universaalne, sisaldades kõigile äratuntavaid elemente – mida käsitletava paradigma raamides on nähtud geomeetrilistena. Seega ollakse veendunud, et geomeetriline mõtlemine on inimkonnale universaalne. Nimetatud veendumus pole iseenesest avangardne, seda näitab kunstiajalugu. Geomeetriline ja konstrueeritud loomus avaldub ka näiteks renessanss-kunstis ning klassitsismis, ja nagu sedastas Jaan Vahtra, ka ürginimese tööriistu kaunistavates sirgjoontes-siksakkides, vana-kreeka arhitektuuris ning gooti katedraalides.¹²⁷

Tõnis Vindi järgi saab loetellu lisada ka Põhja-India miniatuurmaali, mandalad ning Liivi kirivööd kui ühed keerulisemad geomeetrilise ornamendi arendused. Nagu kirjutab Elnara Taidre: *Kõikides kultuurides huvitavad Vinti arhe-kujutised, mida ta tõlgendab ammuajast säilinud ühise maailmapildi ja tähistamisviisi elementide, universaalsete kosmagooniliste sümbolitena. Visuaalsele kujutisele omistab ta positiivse psühholoogilise*

¹²⁴ Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos, 2012, lk 22.

¹²⁵ Samas, lk 21.

¹²⁶ Samas, lk 21.

¹²⁷ Vahtra 1923, lk 45.

*mõju, mis toimib ka alateadlikult.*¹²⁸ Universaalsete kosmogooniliste sümbolitena näeb Vint erinevate kultuuride ürgseid geomeetrilisi märksüsteeme. Üheks tähtsamaks arhetüübiks on seejuures budistliku mütoloogia sakraalsümbol mandala (sanskriti keeles *ring, ketas, ümmargune, ringikujuline*) kui universumi mudel, *kosmose kaart*, mis mõeldud alateadvuse süvakihtideni jõudmiseks rituaalis või individuaalses meditatsioonis.¹²⁹ Selle mõtestamisel toetub ta Jungi mandala-kontseptsioonile, mis rõhutas mandala kui psühhokosmilise mudeli universaalset iseloomu, mis tagab erilise, makro- ja mikrokosmost ühendava universumi rütmi.¹³⁰ Siit ka huvi keskpunkti rõhutavate geomeetriliste struktuuride vastu. Oma teoseid nimetab Vint psühhogeomeetristeks – need peaksid mõjuma positiivselt, väljendades keskendumise ning harmoonia ideid.¹³¹ Seega - ühel meelel on nii Eesti 20. sajandi avangardistid kui 1970ndate neoavangardistid selles, et geomeetria organiseerib inimteadvust ning läbi selle ühiskonda laiemalt, ning et see organiseeritus on soovitud. Jevgeni Klimov on Sirje Runge minimalistlike struktuuride puhul käsitlenud geomeetrist abstraktsionismi eelkõige autokommunikatsioonina¹³² - geomeetrisse vormi süüvimine ning selle loomine on selle põhjal tegelikult iseendasse süüvimine, mis põhimõtteliselt ei erine Jungi mandala-kontseptsioonist.

Eelnevast kõlab vastu 1970. aastate geomeetriselise suuna (aga ka 20. sajandi avangardi laiemalt) esteetilis-filosoofilise süsteemi tähtsaim printsiip – universaalsuse, terviklikkuse (idealistik) taotlus. Selle kohaselt väljendab kunstiteos teatud (pseudo)teaduslikke universaale, *kosmilist harmooniat*,¹³³ mille järgi peaks olema organiseeritud ka inimest ümbritsev visuaalne keskkond. Sellise keskkonna looja on kunstnik, disainer, arhitekt, kujundaja ning teadlane ühes isikus – roll, mida üritati ka reaalses elus täita. Järgnevalt annan lühiülevaate, kuidas taoline interdistsiplinaarne kunstnikutüüp praktiliselt oma ideid ellu viis. Esmalt keskendun kunstnik-literaatidele, kuna perioodilistes väljaannetes esinemine oli antud töös käsitletud kunstnikele võimalus ideede kultiveerimiseks. Lühidalt tuleb peatuda ka ühel tervikkunstiteose musternäidisel, Tõnis Vindi Mustamäe korteril, ning kolmanda näitena kirjeldan eesti kunstnik-arhitektide ning nende tähtsust Eesti 20. sajandi alguse avangardi tutvustamisel funktsionalismi kaudu.

¹²⁸ Taidre 2012, lk 20.

¹²⁹ Toporov, Vladimir, Mandala, Sõnumitooja, 1991, 1-37, <http://www.eao.ee/01tekstid/toporov.html>.

¹³⁰ Samas.

¹³¹ Taidre 2012, lk 24.

¹³² Klimov 1984, lk 39.

¹³³ Vahtra 1923, lk 43.

2.3.1. Kirjutamine – valgustamine kunsti ja keskkonna suhetest

1970ndate tähtsaim kunstile pühendatud perioodiline väljaanne oli kujutava ja tarbekunsti almanahh Kunst (ilmus aastatel 1958-1996), milles avaldati kunstiajaloolisi ning -teaduslikke kirjutisi nii kohalike kui rahvusvaheliste kunstinähtuste, sh avangardi kohta.¹³⁴ 1970ndatel oli selle kujundajaks ning paljude artiklite autoriks Tõnis Vint (aastatel 1971-1977). Noorematest uuendusmeelsetest kunstnikest kirjutasid artikleid ka Keskküla, Lapin, Tolts ja Künnapu, eesmärgiga viia kunstipublik kurssi eelkõige kaasaegsete kunstisuuandega, kuid üldises plaanis pakkuda laiapõhjalist kunstiloolist lugemismaterjali.¹³⁵ Lapini suprematismi tutvustamise tulemuseks oli näiteks 1979. aasta Kunsti erinumber, milles esmakorselt sõjajärgsel perioodil reprodutseeriti suprematistlikke töid.¹³⁶

Ambitsioonikas idee disainist kui omalaadse populaarse kultuuri initsiaatorist näib teostuvat almanahhi Kunst ja Kodu (ilmus 1958-1972) veergudel, kus sihiks oli alternatiivse kodukujunduskultuuri loomine.¹³⁷ Almanahh sisaldas uuenduslikke ideid ning praktilisi nõuandeid, kuidas ise, tavalise inimese võimalusi arvestades, oma kodu maitsekamaks muuta (arvestades vajaliku sisustuse kättesaamatust). Arvestatud oli eelkõige uue elamispinna tüüppojektide ja paneelmajadega, praktilised näpunäited ulatusid ruumide planeerimisest esemete (mööblite, valgustite ja tekstiilide) kavanditeni.

1970ndate alguses sai almanahhi Kunst ja Kodu toimetajaks-kujundajaks äsja ERKI tööstuskunsti kateedri lõpetanud Andres Tolts, kelle initsiatiivil ning noorte arhitektidest ja kunstnikest kaasautorite abil sai sellest oluline väljaanne nii kaasaegsete disainiideede kui kunstiteooriate tutvustajana.¹³⁸ Nõnda ilmus ajakirjas artikleid näiteks De Stijl'st ja Piet Mondrianist. Alternatiivse kodukujunduskultuuri ning selle kiiluvees tutvustatud totaalse kunsti ideid leidsid laia kõlapinna – ajakirja avaldati ka vene keeles ning see levis üle kogu NSV Liidu. Tuleb märkida, et nii almanahh Kunst kui Kunst ja Kodu balansseerisid ideoloogilise sallimatuse piiril ning korduvalt ärvardati nende sulgemisega.¹³⁹

¹³⁴ Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak, Lühike eesti kunsti ajalugu, Tallinn, kirjastus Kunst, 1999, lk 185.

¹³⁵ Samas, lk 185.

¹³⁶ Helme, Sirje, Kaks kunsti, eessõna, lk 9.

¹³⁷ Laanemets, Mari, *Happening'id ja disain - visioon kunsti ja elu terviklikkusest*, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/1-2, lk 27.

¹³⁸ Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak, Lühike eesti kunsti ajalugu, Tallinn, kirjastus Kunst, 1999, lk 185.

¹³⁹ Samas, lk 185.

2.3.2. Tõnis Vindi kodu kui totaalne interjäär

1974. aastal kirjutas Tõnis Vint ajakirjas Kunst ja Kodu artikli „Tühi ruum“, mis käsitleb (elu)ruumi kui omamoodi totaalset interjööri, kus ruum, esemed ja ruumi kasutaja sisemaailm on omavahelises vastavuses. Idee väljendab teatud kõrgendatud teadlikkust ruumi suhtes, kus ruum on aktiivne osaline subjekti (inimese) kogemuses.¹⁴⁰

Lapin kirjutab, et tühja ruumi kontseptsiooni käsitlemises oli Tõnis Vint Eestis pioneer, aga pioneer oli ta ka selle kontseptsiooni rakendamises oma Mustamäe korteri interjööri ümberkujundamise näol.¹⁴¹ Kujunduse printsiipideks olid lihtsus, heledus ning selgus. Vindi eeskujudena toob Andres Kurg välja jaapanipärase lakoonilisuse, 1877. aastal William Godwini projekteeritud James McNeil Whistleri nn Valge Maja Londonis, aga ka 1960ndate minimalismi esteetika.¹⁴² Nõnda oli terve korter, põrandatest lagedeni valgeks värvitud, mille taustalt tulid eriti efektselt esile vähesed detailid – range geomeetrilise kuju ja napi dekooriga mööbel, kodutaimed ja kunstiteosed.¹⁴³ Vindi tühja valget korterit saab käsitleda 1960ndate massehituse käigus kerkinud tüüpelamurajooni korterite inimsõbralikumaks muutmise taotlust – ka minimaalsele elupinnale surutud ruumis saab olla *kerge, avar ja hea*.¹⁴⁴ Võin kinnitada, et siitpeale algas valge interjööri buum mitte üksnes Eestis, vaid kogu N. Liidus, nendib Lapin.¹⁴⁵

Kuid nimetatud korter polnud tähenduslik mitte lihtsalt seetõttu, et see oli eestis täiesti uus esteetiline elamus – see toimis kui *konklaav*, olulisim mitteametlik kunstikesus kuuekümnendate lõpus ja seitsmekümnendatel, kuhu ajakirjade ning inimeste vahendusel koondus informatsioon lääne kaasaegse kunsti kohta ning kus tekkis intellektuaalne sild kohaliku vanema (Maran, Sooster, Põldroos jt) ning uuema kunstnike põlvkonna vahel.¹⁴⁶

Kuna Tõnis Vindi kodust, tühjast valgest ruumist on eesti kunstiinimestel elavad mälestused siiani ning sellest on ka palju kirjutatud, on see omandanud teatud mütoloogilise ruumi aura - seda käsitletakse kui keskkonda, kus kõik muutus kunstiks.¹⁴⁷

¹⁴⁰ Vint, Tõnis, Tühi ruum, almanahh Kunst ja Kodu, 1974 nr 2, lk 25-29.

¹⁴¹ Lapin, Leonhard, Tõnis Vint ja tema ajatus, ajakiri Ehituskunst, 2002, nr 33/34, lk 7.

¹⁴² Kurg, Andres, Erinevad valged ruumid. Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 160.

¹⁴³ Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik kunstiteos, 2012, lk 22.

¹⁴⁴ Vint, Tühi ruum, 1974, lk 29.

¹⁴⁵ Lapin, Tõnis Vint ja tema ajatus, 2002, lk 7.

¹⁴⁶ Helme, Sirje, Korteri nr 22 - üks Tõnis Vindi esteetilise universumi planeetidest. Tõnis Vint ja tema esteetiline universum, Eesti Kunstimuuseumi kirjastus, Tallinn 2012, lk 44.

¹⁴⁷ Kurg, Erinevad valged ruumid, 2009, lk 163.

2.3.3. Tallinna kool

1960ndate lõpul, 1970ndate algul lõpetas ERKI uuendusmeelsete noorte arhitektide põlvkond. Kuna nõukogulike tüüpprojektide planeerimisega ei soovitud kaasa minna, hakati otsima võimalusi kohalikku keskkonda sobituvate unikaalprojektide loomiseks. Sel teel taasavastati eesti 1930. aastate funktsionalism.¹⁴⁸ 1972. aastal moodustati arhitektide rühmitus *Tallinna kool*, kuhu kuulusid Lapin, Tiit Kaljundi, Vilen Künnapu, Avo-Him Looveer, Ain Padrik, Jüri Okas, Jaan Ollik, Ignar Fjuk, vanematest tegijatest Vello Kaasik ja Toomas Rein. Seltskonna sagedased külalised olid aga ka Tõnis Vint, Sirje Runge ja Andres Tolts, eesto kirjanikud, teadlased ja insenerid.¹⁴⁹

Rühma tegevus oli suunatud arhitektuuri kontseptuaalsete ja esteetiliste võimaluste laiendamisele ning arhitektuuri ümbermõtestamisele nõukogulikus kastmajade trööstitus maailmas. Näitustel Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees (1978) ja Kunstihoone salongis (1982), aga perioodilistes väljaannetes kritiseeriti masselamuehitust ning nõukogulikku tava taandada arhitekt pelgalt inseneriks. Tööd, mille hulgas olid joonistused, fotod, maalid ja kollaažid, kommenteerisid linnakeskkonda, ning pakkusid välja kohati utoopilisi võimalusi selle rekonstrueerimiseks. Üldine eesmärk oli aga teadvustada rahvale inimväärse keskkonna loomise võimalikkust ning mitte vähem tähtis oli ka tuletada meelde vabariigiaegset iseolemist.¹⁵⁰

Praktiliselt väljendus Tallinna kooli tegevus eramajaprojektides. 1970. aastate korterikriisi tingimustes soosis riik iseseisvat ehitamist ja jagas rahvale väikseid krunte. Kuna tüüplahendustele eelistati tihti originaalprojekte, algas midagi, mida Lapin nimetab *ehitavaks revolutsiooniks*,¹⁵¹ mis uus edasi väiksematesse maal asuvatesse ühiskondlikesse hoonetesse. Kõige tagasihoidlikumad olid uue arhitektuuri ilmingud aga pealinnas, kus tsensuuri silm oli lähedal. Siin tuleb välja kohalik eripära – mujal maailmas kultiveeriti uut arhitektuuri valdavalt linnas. 1980ndatel aga tugevnes riiklik võitlus uue arhitektuuri vastu, mis seisnes arhitektide kõrvaldamises riiklikest büroodest. Edu ja tuntust saavutati siis aga rahvusvahelistel konkurssidel ja näiustel osalemisega.¹⁵²

¹⁴⁸ Lapin, Leonhard, Mälestusi nõukogude eesti arhitektuurist, Kaks kunsti, lk 159.

¹⁴⁹ Lapin, Leonhard, Tallinna Kool – silla ehitajad Eesti aega, aga ka lääne nüüdisaegsesse arhitektuuri, Eesti Päevaleht, 16.07.2008: <http://www.epl.ee/news/kultuur/tallinna-kool-silla-ehitajad-est-aga-aga-ka-laane-nuudisaegsesse-arhitektuuri.d?id=51136106>.

¹⁵⁰ Samas.

¹⁵¹ Lapin, Mälestusi nõukogude eesti arhitektuurist, Kaks kunsti, lk 162.

¹⁵² Samas, lk 162.

III KORDUVAD MUSTRID

3.1. Vormiotsingud

Antud peatükk kaalub võimalust, kas geomeetrilise kunsti juurde naasmisel 1970. aastatel võib olla tegu puhtkunstiliste vormiotsingutega, abstraktse kunstikeele avardamisena. Käsitleda 1970ndate geomeetrilist suunda pelgalt vormiotsingutena on võrdlemisi keeruline, kuna seda suunda saatis kaalukas kujundikeele põhjendus – termin *vormiotsing* kannab siinkirjutaja jaoks aga mõnevõrra pinnapealset, mänglevat suhtumist. Vormiotsingutega ehk vormi ja värvi suhete uurimise ja katsetamisega tegelesid pigem kunstnikud, kes kasutasid geomeetrilist kujundikeelt lühiajaliselt ning ilma programmilise süvenemise ning arendamiseta.

Küll aga saab vormiotsinguid 1970ndate geomeetrilise paradigma raames käsitleda kui *isikliku* kujundi, väljendusvormi otsinguid. Tõnis Vindi puhul tähendas see kontsentreeritud vormi- ja ruumikäsitlusi, Lapini puhul kontseptualistlikku objektiivset kujundit, Sirje Runge puhul minimalistlikku-opilikku struktuuri, Raul Meele puhul seeriaprintsiibil põhinevat geomeetriat, Jüri Okase puhul analüütilist keskkonna rekonstrueerimist. Taoline isikliku kujundi otsing jätkab juba 1960. aastatel tekkinud üldist arutelu kunstilise kujundi üle: ideed tegelikkusest eraldatud (ideoloogilisest angažeeritusest vabastatud), samas tegelikkusega mitmetähenduslikult seotud kujundist püüdis võidelda kunstile iseolemisõigust väljaspool ideoloogiliste väärtuste kinnistaja rolli.¹⁵³

Mõnevõrra saab ehk geomeetriliste abstraktsete vormide kasutamist – vähemalt Lapini puhul – põhjendada ka tugeva vastuseisuga teisele 1970. aastate kunstisuunale, hüperrealismile, mida Lapin käsitleb tõelise sotsialistliku realismina. *See realismilaine võimaldas kunstnikel endil uskuda spekulatsioni, kus rahvusvahelises skaalas olid aktuaalsed hüperrealistid, Moskva silmis aga kiidetud sotsialistliku tegelikkuse kujutajad*, sedastab ta.¹⁵⁴ Ka T. Talvistu tõdeb, et hüperrealismil ehk slaidimaalil õnnestus sõlmida rahu ametlike kunstiringkondade ja ideoloogia kontrollidega. Geomeetrilise suuna viljelejate meelehärmiks võideti suurt tähelepanu nii näitustel kui arvustustes.¹⁵⁵ Slaidimaalijate taoline kasutamine abstraktse laadiga tegeleva avangardi vastu hoogustas

¹⁵³ Allas 2010, lk 58.

¹⁵⁴ Lapin, Salajased seitsmekümnendad, 1998, lk 22.

¹⁵⁵ Talvistu, Tiiu, Põhisuundumusi 1970ndate aastate eesti kunstis, 1998, lk14.

Lapini sõnul *kümendi teisel poolel hüljatute protestimaigulist tegevust, eriti just geomeetrilise kunsti leviku näol*.¹⁵⁶

Geomeetriliste vormiotsingute tulemuslikkust tõestasid aga mainekad auhinnad rahvusvahelistelt graafika- ja joonistuste näitustelt 1970ndate esimesest poolest, kuhu töid *smuugeldati* Moskva vastuseisust hoolimata. *Suhtelises isolatsioonis küpsenud kunst seostus üllatavalt hästi maailma juhivates kunstikeskustes viljeldava loominguga*, kirjutab Jüri Hain.¹⁵⁷ Nõnda pälviti tunnustust Rijeka rahvusvaheliselt joonistusbiennaalilt ning Veneetsia, Krakowi, Frecheni, Tokio ja Heidelbergi graafikabiennaalidelt.¹⁵⁸

3.2. Vajadus universaalse (maailma)korra järele

1960. aastate keskpaiga ning teise poole kunstikirjutusse tekkisid üldistatult juurde kolm suurt teemat (mis peegeldasid uute meeleolude tulekuid kunstis): kunsti filosoofilisuse küsimus, arutelu kunstilise kujundi üle ning poleemika kunstniku rolli teemadel.¹⁵⁹ 1960ndate lõpus liitus taolise kunsti- ja kultuurianalüüsiga noorte uuendusmeelsete taidurite poolne kriitika, mis puudutas 1960ndate lõpus ja 1970ndate alguses kasvanud Nõukogude tarbimismaaniat ning väikekodanlikku ükskõikset suhtumist ühiskonda – Nõukogude paratamatusega leppimist.¹⁶⁰

1960ndate lõpu noored kunstnikud olid nende eelkäijatest-teerajajatest erineva mõttemaailmaga. Nad reageerisid urbaniseerumisele, tehnoloogilistele saavutustele (kontekstiks teaduslik-tehniline revolutsioon) ning sotsiaalsetele muutustele iroonilisemalt, analüütilisemalt ning umbisikulisemalt.¹⁶¹ Taoline kriitiline hoiak ei oleks olnud varem võimalik – Jaak Kangilaski kirjutab, et veel 1950ndate alguses oli eesti kunst oma süngeimas seisus, nullpunktis, mida tingis loominguga ja muude vabaduste sügavaima languse aeg.¹⁶² Noor uuendusmeelne põlvkond oli aga kasvanud ja õppinud mõnevõrra lõdvenenud, sulaaegsetes tingimustes, mil loodeti *rogergaraudyliku kallasteta realismi*

¹⁵⁶ Lapin, Salajased seitsmekümnendad, 1998, lk 22.

¹⁵⁷ Hain, Jüri, Eesti graafika esiletõus 1970. aastail, Rujaline roostevaba maaim, 1998, lk 16.

¹⁵⁸ Samas, lk 17.

¹⁵⁹ Allas, 2010, lk 45.

¹⁶⁰ Kurg, Andres, Erinevad valged (ruumid). Tervikkunstiteose ideed 1970. aastate eesti kunstis. Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 159.

¹⁶¹ Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak, Lühike eesti kunsti ajalugu, lk 166-167.

¹⁶² Kangilaski, Paradigma muutus 1970ndate aastate lääne kunsts ja selle kajastus eesti kunstielus, 1998, lk 3.

ning helgema tuleviku võimalikkust.¹⁶³ Selles kontekstis asuti ümber mõtestama kunstiku positsiooni ühiskonnas ning kunsti ja keskkonna suhet. Nimetatud temaatika oli eriti tähtis 1960ndate lõpul tekkinud popkunstile, mis võttis keskkonna suhtes aktiivse sekkuja (meenutagem erinevate objektide hävitamisega kulmineerunud *happening*'e) positsiooni, sidudes kunsti identiteedi tugevalt kaasajaga.¹⁶⁴

1970. aastatel hakkas noorte kunstnike radikaalsus aga vaibuma, asendudes püüuga *emotsioonivaba esteetilisuse suunas, kellel hüperrealismi vahenditega, kellel geomeetrilise kunsti võtmes*.¹⁶⁵ Taaskord oli see seotud ajaloolise kontekstiga. 1968. aastal Tšehhoslovakkia revolutsiooni mahasurumisega Nõukogude võimude poolt algas ka Eestis poliitilise surve tugevnemine ning üha tugevnev stagnatsioon. 1970ndate keskpaigaks jõudis kunstnikkond mõistmisele, et läänele omase radikaalse avangardismiga edasi minna ei saaks – see oleks ohtu seadnud kunstike poolt kätte võideldud *status quo*.¹⁶⁶

Sellises kontekstis toimus endiste radikaalsete kunstnike seas omamoodi strateegiline muudatus – keskenduti eelmisel kümnendil õpitu kinnistamisele, läbi töötamisele ning enese- ja kultuurianalüüsi süüvimisele – milles, nagu eelmises peatükis selgus, said geomeetrilise suuna viljelejad inspiratsiooni reaalteaduste potentsiaalset maailma seletamisel, rahvusvahelistest kunstisuundadest (minimalism, kontseptualism – mis juba iseenesest omasid linke geomeetrilise konstruktivistliku mõtlemisega), psühhoanalüüsi teooriatest, Kaug-Ida filosoofilistest süsteemidest, aga suuresti ka 20. sajandi alguse avangardi kohalikust ja rahvusvahelisest kogemusest.

Eelmises peatükis tuldi korduvalt tagasi 1970ndate geomeetrilise kunsti positiivse programmi juurde, mille sisuks oli isklikus plaanis (mikrotasandil) teadvuse korrastamine, kollektiivses plaanis (makrotasandil) ühiskonna korrastamine, selle uueks süsteemseks tervikuks loomine. Tundub, et geomeetrilise konstruktiivsuse, *universaalse korra* igatsus on ehk põhjendatav kunstnike rahulolematusega Nõukogude ühiskonnas/keskkonnas tajutud kaosega. Eeskujude ammutamine minevikust ei olnud seega pelgalt nostalgitsemine

¹⁶³ Kangilaski, Jaak, Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2003, 1-2, lk 21: *Realismi piiride avardamise viis loogilise lõpuni Prantsuse kompartei juhtkonda kuulunud Roger Garaudy, oma 1963. a teoses „Kallasteta realismist“: ka Picasso ja Kafka on realistid selles mõttes, et nad peegeldavad oma teostes sajandi elutõde.*

¹⁶⁴ Helme, Sirje, Miks me kutsume seda avangardiks?, Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 131-133.

¹⁶⁵ Talvistu, Tiiu, Põhisuundumusi 1970ndate aastate eesti kunstis, 1998, lk 12.

¹⁶⁶ Helme, Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu, 1999, lk 182.

– suhte minevikuga lõi siinkirjutaja arvates vajadus korra järele. Kuna eesti 1920.-1930. aastate geomeetiline kunst (kubism-konstruktivism, aga ka funktsionalism) seostus korrastatuse ning inimese vabadusega seda korrastatust ise luua, kontekstiks omariikluse ülesehitamine ning kehtestamine, tekkis, vähemalt Lapini ja ta mõttekaaslaste jaoks eesti vabariigi aegse kunsti ümber teatud pühapaiste. Suhe eesti 20. sajandi algusega ei olnud aga kõigi 1970ndate geomeetrilise suuna viljelejate puhul sama tugev. Nagu eelmisest peatükist selgus, leidis Vint korrastatuse printsiibi otse Kaug-Ida filosoofiast, millega teised *geometristid* kaudsemalt, läbi konstruktivismi-suprematismi esoteeriliste tagamaade kokku puutusid.

Geomeetrilise kunsti taastulekuks valmistas seega pinna ette popkunstile omane keskkonna/ühiskonnaga suhestumise mentaliteet ning vajadus metafüüsilise universaalse maailmakorra järele, millesse süüvimist soodustas poliitilise surve poolt tekitatud edasipääsmatuse ja kaose tunne. Nagu esimesest peatükist selgus, oli ka 20. sajandi alguse avangardi universaalsete tõdede otsingud ning uue ühiskonna ülesehitamise programm saanud tõuke keerulisest sotsiaalpoliitilisest kontekstist – sõdadest ja revolutsioonidest räsitud Euroopa tuli üles ehitada uute, universaalsete reeglite kohaselt, mis eeldas uue intellektuaalse inimese (kunstnik-arhitekt-disainer), aga uue kunsti sündi.

3.3. Vastupanu

Korrastatuse ning vabaduse otsingud tähendasid vastupanu Nõukogude režiimile ehk vastupanu valikuvõimaluste puudumisele, riigipoolsele ettemääratusele, mittetoimiva süsteemi alalhoidmisele ning ebaõiglusele.

Ajaloolise järjepidevusega õigustuse andmine avangardismi ja radikalismi mitmesugustele vooludele ei ole 20. sajandi kunstis erandlik nähtus. Teatud järjepidevuse ning seoste rõhutamine on paratamatus (ideed ei teki ega kao, vaid muunduvad ühest aegruumist teise, väljendades seda energia jäävuse seaduse vaimus), kuna aitab käsitletavat kunstipraktikat mõtestada. Kunsti autonoomia taotlemist, vormiprobleemidega tegelemist, ajaloolise järjepidevuse rõhutamist ning kontakti otsimist rahvusvahelise kunstieluga käsitleti Nõukogude Liidus aga väljumist riiklike piirangute ringist, seega mitte ainult kunstilise, vaid eelkõige poliitilise aktina.¹⁶⁷ Ideoloogilisest repressiivsusest hoolimata, või pigem

¹⁶⁷ Helme, Miks me kutsume seda avangardiks, 2009, lk 135.

selle kiuste ajas aga uuendusmeelne kunstnikkond omi asju – uuris, analüüsis, lõi suhteid, avaldas arvamust nii loomingu kui kirjasõna kaudu – ehk osutas vastupanu riigivõimu ideoloogilisele survele.

3.3.1. Interdistsiplinaarsus kui institutsioonikriitika

Impulsid uuendusteks tulid eelkõige kunstnikelt, kes olid õppinud arhitektuuri või disaini, mida iseloomustas vähesem ideologiseeritus ning vabameelsem atmosfäär võrreldes maalikunstiga.¹⁶⁸ Oma loomepotentsiaali rakendati nii maalikunstis, graafikas, disainis kui arhitektuuris, lisaks tegelesid aktiivsemad kunstnikud ka kunstiteoreetiliste küsimuste arutamise ning erinevate kunstiusundade tutvustamisega perioodilises väljaannetes.

Taoline interdistsiplinaarsus oli kantud avangardile omasest sünkretistlikust kunstikäsitlusest, mis taotles ühiskonna terviklikku transformatsiooni erinevate kunstidistsipliinide poolt. Nagu sõnab Lapini artiklis „Kunst kunsti vastu“: *Kunst on kriitiline suhestumine, uuendamine, ümbermõtestamine, otsimine ja sõnastamine. Kunstnik peab protestima oma kutse vastu, vaatlema visuaalset kultuuri kui tervikut, otsima vahendeid, mis kaotaksid piirid üksikute alade vahel: loov taidur ei tohi piirduda ühe kunstiga, vaid püüdlema kõigi kättesaadavate tehnikate poole.*¹⁶⁹ Mari Laanemets on taolist interdistsiplinaarust oma samanimelises artiklis käsitlenud kui institutsioonikriitikat bürokraatliku, hierarhilise organiseerituse ning Kunstnike Liidu ideologiseerituse suhtes.¹⁷⁰ Tegemist oli omamoodi protestiga kunstnikule ette määratud saatusele teha seda, mida riigivõim talt eeldab. Vastuseks genereeriti omaenda totaalne programm, mis koos tugeva veendumusega kunstniku võimest ühiskonna käekäiku mõjutada ning pideva loome- ja selgitustööga pidi pakkuma alternatiivse võimaluse ning harjutama inimest (publikut) uute perspektiividega. Seega, omal moel oli tegemist riigi-ideoloogia altpoolt õõnestamisega.

3.3.2. (Neo)funktionalism kui vastupanu

Eelmises peatükis kirjeldati 1970ndate neoavangardistide seost arhitektuuriga. Eesti 1930. aastate funktsionalismi tähtsust 1970. aastate kunstiuuenduses on eriti rõhutanud Leonhard

¹⁶⁸ Laanemets, Kunst kunsti vastu, 2011, lk 80.

¹⁶⁹ Lapin, Leonhard, Kunst kunsti vastu, Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist 1967-1977, Tallinn 1977, lk 80.

¹⁷⁰ Laanemets, Kunst kunsti vastu, 2011, lk 80.

Lapin, kes artiklis „Arhitektuur ja võim“ toob välja eesti funktsionalismi ja nõukoguliku funktsionalismi edasiarenduse, nn internatsionaalse stiili põhimõttelised erinevused.

1930. aastatel valitsevaks arhitektuurisuundumuseks saanud funktsionalism vastas noore riigi ideoloogia ja võimalustega: ratsionalism, tagasihoidlikud mastaapid, ökonoomsus, unikaalprojektidele suunatus (individualistliku vaimuga eestlased eelistasid eramaju), rafineeritud esteetilisus (arhitekt kui kunstnik).¹⁷¹ Nõukogude ideoloogia tähendas aga mastaapsust (gigantomaaniat, 1960ndatel algas magalate ehitusbuum), ebaunikaalsust tüüpprojektide näol ning suhtumist arhitekti kui ametnikku-inseneri.¹⁷² Eelnevaga on seletatav, miks eesti 1930. aastate funktsionalismis nähti lahendust kõigele sellele, mis Nõukogude keskkonna üpildis oli valesti. Nõnda transformeerus 1930. aastate kohalik funktsionalism Nõukogude inimese silmis omamoodi rahvususeks arhitektuuriks, sõnab Lapin.¹⁷³ Kuid lisaks vaimse silla loomisele eesti aega, toetas 1930. aastate funktsionalism, saanud inspiratsiooni rahvusvahelisest funktsionalismist, teadmiste ammutamist ka vene konstruktivismist ning saksa ja hollandi modernismist.¹⁷⁴ Lapin toob välja, et vabariigi aegne funktsionalism kui sümbioos kohalikest traditsioonidest ning rahvusvahelisest innovatiivsusest, polnud pelgalt retrospektiivsus, vaid sümboliseeris eestlaste üldist suunatust Lääne poole.¹⁷⁵

Kuna Nõukogude Liidus peeti reakstiooniliseks kõike, mis puudutas Läänt ning Eesti Vabariiki, on neofunktsionalismi-praktikat peetud poliitiliselt motiveeritud vastupanuvormiks Nõukogude režiimile, mis oli seotud üldise ajalooteadvuse ja identiteedi-probleemide teravdumisega, reakstioonina 1960. aastate lõpus alanud poliitilise surve tugevnemisele.¹⁷⁶ Vastupanuna on käsitletud ka üksnes huvi vabariigiaegse funktsionalismi vastu - 1970ndatel alustas oma arhitektuurialaste kirjutistega Leonhard Lapin, pakkudes alternatiivi senisele, võimuga mitte konflikti minevale (arhitektuuri)ajaloo käsitlestele, mille tähtsaimaks esindajaks oli Leo Gens (1922-2001).¹⁷⁷

¹⁷¹ Lapin, Salajased seitsmekümnendad, 1998, lk 21.

¹⁷² Samas, lk 22.

¹⁷³ Lapin, Avangard, 2003, lk 106-107.

¹⁷⁴ Lapin, Salajased seitsmekümnendad, 1998, lk 21.

¹⁷⁵ Samas, lk 21.

¹⁷⁶ Kurg, Noise environment, 2012, lk 136.

¹⁷⁷ Lankots, Epp, History Appropriating Contemporary Concerns: Leonhard Lapin's Architectural History and Mythical Thinking, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/3-4, lk 122.

3.3.3. Omaruum kui vastupanu

Ka Tõnis Vindile omast subjektiivse varjupaiga kui omamoodi alternatiivse riik-riigis võimaluse loomist Nõukogude kontestis on käsitletud passiivse vastupanuvormina. Tema Mustamäe kodus, iseenestest tillukeses paneelmaja tüüpkorteris, manifesteerisid end erilisus ja individuaalsus – ehk kõik, mis polnud väljaspool kodu lubatud.¹⁷⁸ Samuti saab selle puristlikus lakoonilisuses näha kriitikat 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses kasvanud Nõukogude tarbimismaania, väikekodanliku suhtumise vastu.¹⁷⁹

Sirje Helme tõmbab Vindi Mustamäe korteri fenomeniga paralleeli kõikides Ida-Euroopa sõjajärgsetes kultuuriringkondades tekkinud nn sisemise emigratsiooni nähtusega.¹⁸⁰ Artiklis „Erinevad modernismid, erinevad avangardid“ kirjutab ta, et avangard saab poliitiliselt kontrollitud territooriumil toimida vaid läbi privaatsuse (aspekt, mis teeb Kesk- ja Ida-Euroopa avangardi Lääne omast oluliselt erinevaks). Kui Idaploki kunstnik astus oma tegevusega *suletud süsteemist* välja ametliku ideoloogia vastu, tuli tal tegemist võimudega – seega saab *tõnisvindilikku konklaavis* tegutsemist käsitleda omamoodi ellujäämise strateegiana.¹⁸¹

Tema esteetilise printsiibi ülimuslikkus oli aga noorte jaoks nii tugev potentsiaal, et kunstniku nimi ja tema ringkond tähendas alternatiivsust ning vastupanu, lisab Helme.¹⁸² Varjupaigana toimival kodusfääril oli seega suurem potentsiaal, mis teostus privaatsust ületavas süsteemis, taotledes avalikkuseni jõudmisega argipäeva totaalset muutmist.¹⁸³ Selles peitubki tõnisvindiliku privaatsfääri Nõukogude režiimi vastasus ning vastupanu. Vindi alternatiivne mõtlemine kandus edasi tema kodus peetud mitmekülgse teemavalikuga loengutes ning aruteludes, pannes 1972. aastal aluse esoteerilisele kunstnike rühmitusele Studio22, mis koosnes Vindi noorematest mõttekaaslasest.¹⁸⁴ Omamoodi maailmaparanduseetika väljendub ka Vindi kirjanduslikus tegevuses ning erinevate kunsti-aga ka populaarteaduslike väljaannete kujundajana.

¹⁷⁸ Laanemets, Happening ja disain, 2010, lk 28.

¹⁷⁹ Kurg, Erinevad valged (ruumid), 2009, lk 159.

¹⁸⁰ Helme, Sirje, Korter nr 22 – üks Tõnis Vindi esteetilise universumi planeetidest, Tõnis Vint ja tema esteetiline universum". Eesti Kunstimuuseumi kirjastus, Tallinn 2012, lk 45.

¹⁸¹ Helme, Erinevad modernismid, erinevad avangardid, 2006, lk 15.

¹⁸² Helme, Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis, 2000, lk 262-263.

¹⁸³ Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos, 2012, lk 23.

¹⁸⁴ Samas, lk 27.

KOKKUVÕTE

Bakalaureusetöö keskendub eesti geomeetrilise abstraktsionismi kahe laine – 1920. aastate, mida esindab Eesti Kunstnikkude Ryhm, ning 1970. aastate, mida esindavad Leonhard Lapin, Sirje Runge, Raul Meel, Jüri Okas ja Tõnis Vint – võrdlevale analüüsile ning laiemalt geomeetrilise abstraktsionismi loole eesti kunstis.

Töö esimeses peatükis antakse Eesti Kunstnikkude Ryhma kui organisatsiooni lühiülevaade, pikemalt peatutakse Ryhma eeskujudel ning kunstiteoreetilisel baasil. Sel eesmärgil tuuakse välja vene konstruktivismi, Bauhausi ning prantsusmaa uuskuubismi ja purismi mõjud. Teine peatükk käsitleb analoogselt 1970. aastate geomeetrilise suuna lähteid ning esteetilis-filosoofilist süsteemi. Selles selgub, et 1970. aastate neoavangardistid suhtusid sajandi alguse avangardi erinevalt: otsesem side nii eesti kui rahvusvahelise konstruktivismi ideedega oli Leonhard Lapinil. Teiste kunstnike puhul omavad suuremat tähtsust kaasaegsed kunstisuundumused, nagu minimalism, kontseptualism ja popkunst – mis aga samuti haakuvad 20. sajandi alguse avangardi ideedega. Tõnis Vindi kunstiliste vaadete kujunemisel on aga tähtis Kaug-Ida filosoofia. 1970ndate geomeetrilise kunsti ning 20. sajandi alguse avangardi, sh Eesti Kunstnikkude Ryhma puhul saab välja tuua ühise eesmärgi: maalilise kujundi redutseerimine omalaadseks sugestiivseks märksümboliks, mis väljendab teatud universaalset süsteemsust – millel on inimest ning laiemalt ühiskonda korrastav mõju.

Kolmas peatükk keskendub küsimusele, millega põhjendada geomeetrilise mõtlemise taastulemist – kas tegu oli pelgalt vormiotsingutega või leidub siin mingisugune ajaloolis-kultuuriline põhjendus. Vastusena pakutakse välja, et geomeetrilise kunsti tagamaid saab seletada läbi selle korrastatuse printsiibi. Nii 20. sajandi alguse kui 1970. aastate avangardi saatsid keerulised sotsiaalpoliitilised olud: esimesel juhul oli tegemist I Maailmasõja järgse omariikluse kehtestamise perioodiga, teisel juhul Nõukogude režiimi absurdiga. Mõlemal juhul oli kontekstiks teaduse kiire areng, urbaniseerumine ning inimese ja keskkonna suhte kiire muutumine. Sellisel kaose momendil pakkusid geomeetrilise abstraktsionismi (pseudo)teaduslikud, filosoofilised, aga ka religioossed dimensioonid teatud pidepunkti ning võimalust luua omalaadne metafüüsiline maailmakord.

SUMMARY

This research concentrates on the phenomena of geometrical abstractionism in 20th century Estonia, more particularly, on comparative analysis between two Estonian geometric abstraction *trends* – one of them belonged to the 1920s and was represented by The Estonian Group of Artists, the other to the 1970s and was represented by individual artists like Leonhard Lapin, Sirje Runge, Raul Meel, Jüri Okas and Tõnis Vint.

The first chapter gives a brief overview about Estonian Group of Artists as an organization, attention is drawn to the origins and of the Group's theoretical base, specially to the influences from Russian Constructivism, Bauhaus, French neo-cubism and purist movement.

The second chapter studies, analogically to the first, the philosophical and aesthetical roots of geometric abstractionism appearing in 1970s Soviet Estonia. It shows that the 1970s neo-avant-garde artists had a diverse relation with 1920's avant-garde. It can be said that Leonhard Lapin had the most direct connection with The Estonian Group of Artists as well as with 20. century constructivism in general. As for the other 1970s artists, art tendencies, such as minimalism, conceptualism and pop-art were perhaps more important, and to point out Tõnis Vint, the importance of East philosophy was particularly relevant.

The third chapter focuses *why* geometrical abstractionism, geometrical way of thinking was rediscovered in 1970s. Was it just pure search for form or can it be explained with historical-cultural events, is it possible to underline some kind of patterns that draw forth geometrical art.

As a result this thesis finds that geometric abstractionism could be explained with one of the crucial principles of geometrical art – the principle of order, the need for organized world – Estonia and its culture was in an early development period, as Estonia gained its independence in 1918; 1970s Estonian Soviet environment and culture can be described as an absurd and chaos caused by Soviet Union Regime. Both periods, 1920s and 1970s, can be described with fast development in science, urbanization and rapid change in relation between man and environment. Geometric abstractionism offered (pseudo)scientific, philosophical and religious escapism for artist so they could create their own metaphysical order of the world.

KIRJANDUS

- Helme, Sirje, 1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi eesti kunstiloole, Tallinn, Kaasaegse Kunsti Keskus, 2002
- Helme, Sirje, Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda, Kumu kunstimuuseum, Sügiskonverents 2007. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, 2009
- Kalm, Mart, Eesti kunsti ajalugu V. 1900-1940, Tallinn, 2010
- Kangilaski, Jaak, Juske, Ants, Varblane Reet, 20. sajandi kunst, Tallinn, kirjastus Kunst, 1994
- Laaman, Märt, Raudsep Juhan, Uue kunsti raamat“, Tallinn, 1928
- Lapin, Leonhard, Avangard, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003
- Lapin, Leonhard, Treier, Heie, Helme, Sirje, Kaks kunsti - valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971-1995, Tallinn, kirjastus Kunst, 1997
- Levin, Mai, Eesti modernism: peateid ja kõrvalradu, Tallinn, kirjastus Tea, 2011
- Lynton, Norbert, Moodsa kunsti lugu, Tallinn, kirjastus Avita, 2001
- Ole, Eduard, Suurel maanteel I- II, Tallinn, Eesti Päevaleht: Akadeemia, 2010
- Pählapuu, Liis, Hennoste, Tiit, Lahoda, Vojtěch, Geomeetiline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.-1930. aastate kunstiuuendus, Eesti Kunstimuuseum, Tallinn, 2012
- Taidre, Elnara, Helme, Sirje, Komissarov, Eha, Tõnis Vint ja tema esteetiline universum, Eesti Kunstimuuseumi kirjastus, Tallinn, 2012
- Treier, Heie, Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil, doktoritöö, Tallinn, Eesti Kunstiakadeemia, 2004
- Vahtra, Jaan, Huik, T, Poots Ülo, Valitud tööd, Tallinn, 1961

Perioodika

- Allas, Anu, Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistentsialismi taustal, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/1-2

- Hain, Jüri, Meie avangardismi löögirühm, Sirp, 18.02.2005,
http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=4587:meie-avangardismi-l-gir-hm&catid=6:kunst&Itemid=10&issue=3054
- Kangilaski, Jaak, Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2003, 1-2
- Klimov, Jevgeni, Geomeetriast maastikuni, almanahh Kunst, 1984, 64/2
- Komissarov, Eha, Geomeetiline kunst Eestis, almanahh Kunst, 1984, nr 64/2
- Kurg, Andres, Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s, Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, 20/1-2
- Kurg, Andres, Noise Environment: Jüri Okas's Reconstructions and Its Public Reception, Kunstiteaduslikke Uurimusi 2012, 21/1-2
- Laanemets, Mari, Happeningid ja disain – visioon kunsti ja elu terviklikkusest. Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/1-2
- Laanemets, Mari, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2011, 20/1-2
- Lankots, Epp, History Appropriating Contemporary Concerns: Leonhard Lapin's Architectural History and Mythical Thinking, Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/3-4
- Lapin, Leonhard, Tallinna Kool – silla ehitajad Eesti aega, aga ka lääne nüüdisaegsesse arhitektuuri, Eesti Päevaleht, 16.07.2008,
<http://www.epl.ee/news/kultuur/tallinna-kool-silla-ehitajad-eesti-aega-aga-ka-laane-nuudisaegsesse-arhitektuuri.d?id=51136106>
- Lapin, Leonhard, Tõnis Vint ja tema ajatus, Ehituskunst, 2001, nr 33/34
- Meel, Raul, Seeriaprintsiip kunstis, almanahh Kunst 1983, nr 61/1
- Olvi, Henrik, Lavadekoratsioonist, Tulirynd nr 1, Tallinn, 1927
- Raudsepp, Juhan, Stiilist ja kunsti arengust, Kunst ja Kirjandus nr 14, 1935
- Ringbom, Sixten, Nähtavat ületamas - abstraktse kunsti teerajajatest, almanahh Kunst, 1992, nr 1
- Taidre, Elnara, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint, Sirp, 31.05. 2012,
http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=15120:eesti-

[kunsti-viimane-modernist-ja-esimene-postmodernist-tonis-vint&catid=6:kunst&Itemid=10&issue=3396](#)

- Tank, Merle, Sissevaade 1917-1928. a eesti kunstikirjutusse. Eesti Kunstnikkude Ryhma uue kunsti ideed kohaliku kunstikirjutuse taustal. Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2010, 19/1-2
- Toporov, Vladimir, Mandala, Sõnumitooja, 1991, nr. 1-37, <http://www.eao.ee/01tekstid/toporov.html>
- Vahtra, Jaan, Kaunidusmõisted kujutavas kunstis, Lilulii nr 2, Pärnu, 1924
- Vint, Tõnis, Tühi ruum, almanahh Kunst ja Kodu, 1974, nr 2

Akadeemilised lõputööd

- Peil, Mirjam, Kunstiorganisatsioon Eesti Kunstnike Rühm aastail 1923-1940, diplomitöö, Tartu Riiklik Ülikool, 1967
- Reinup, Õne, Riia Kunstnike Grupp ja tema kokkupuutepunktid Eesti Kunstnike Rühmaga, bakalaureusetöö, Tartu Ülikool, 2007
- Talvistu, Enriko, Arnold Akberg ja E K R - konstruktivism eesti kunstis, diplomitöö, Tartu Riiklik Ülikool, 1984

Näituste kataoogid

- 3 kunsti näitus, Laarmani, Akberg, Olvi, kataloog, 1926
- Eesti Kunstnikkude Ryhm, näitus Tartu Kunstimuuseumis 21.01.2005-20.03.2005, kataloog, Tartu Kunstimuuseum, 2005
- Rujaline roostevaba maailm: näitus Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla Pildigaleriis, Seminar 1970ndate aastate eesti kunstist, Tartu Kunstimuuseum, 1997

Arhiiviallikad

- EKR-i põhikirja I punkt. Eesti Riigiarhiiv, f 3972, nim 1 s-ü 1, l. 5.
- Raudsepa kiri E. Ratnikule: TKM TA f 3, nim 1, s-ü 205, l 5.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, **Maris Ilves** (sünnikuupäev: 05.10.1989)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

bakalaureusetöö „Geomeetriline abstraktsionism Eesti kunstis“,

mille juhendajad on Reet Mark ja Anu Ormisson-Lahe,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 21. mail 2013